

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

*CONTOS COM MONSTROS: ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA
FANTASIA EM CONTOS DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO*
ANTÔNIO VIEIRA

CURITIBA

2014

FILIPPE REBLIN

*CONTOS COM MONSTROS: ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA
FANTASIA EM CONTOS DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO*
ANTÔNIO VIEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Letras.
Área de Concentração: Estudos
Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto
Nery

CURITIBA

2014

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Reblin, Filipe

Contos com monstros : aspectos da identidade e da fantasia em contos do escritor contemporâneo António Vieira / Filipe Reblin – Curitiba, 2014.
110 f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Língua portuguesa - Contos. 2. Vieira, António, 1941-. 3. Literatura fantástica. 4. Identidade. 5. *Contos com Monstros* – Crítica e interpretação.
I.Título.

CDD 869.34



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

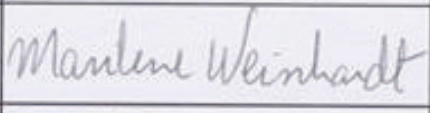
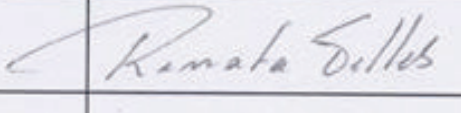
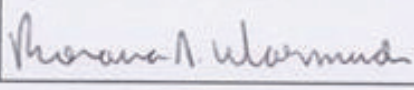
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando FILIPE REBLIN COSTA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

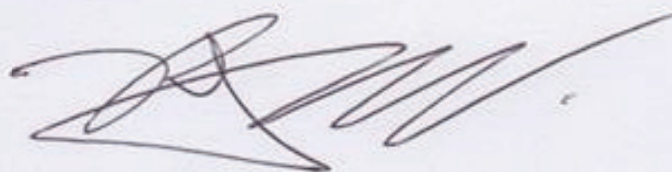
As abaixo assinadas MARILENE WEINHARDT, ROSANA APOLONIA HARMUCH e RENATA TELLES arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“CONTOS COM MONSTROS: ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA FANTASIA EM CONTOS DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO ANTÔNIO VIEIRA”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
MARILENE WEINHARDT		Aprovado
RENATA TELLES		Aprovado
ROSANA APOLONIA HARMUCH		Aprovado

Curitiba, 25 de julho de 2014



Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves
Coordenador

Ata seiscentésima quadragésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **FILIFE REBLIN COSTA**. No dia vinte e cinco de julho de dois mil e quatorze, às quatorze horas, na sala 1005B, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelas seguintes Professoras Doutoras: **MARILENE WEINHARDT**, Presidente, em substituição ao orientador professor **ANTONIO AUGUSTO NERY**, **ROSANA APOLONIA HARMUCH** e **RENATA TELLES**, designadas pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “*CONTOS COM MONSTROS: ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA FANTASIA EM CONTOS DO ESCRITOR CONTEMPORÂNEO ANTÔNIO VIEIRA*”, apresentada por **FILIFE REBLIN COSTA**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada uma das Examinadoras para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora **MARILENE WEINHARDT** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia vinte e cinco de julho de dois mil e quatorze. xxx

Marlene Weinhardt

Dr.^a Marilene Weinhardt

Thorane S. Warming

Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch

Renata Felles

Dr.^a Renata Telles

fr.

Filipe Reblin Costa

À Zambi, sustento de toda Criação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Augusto Nery, por ter topado essa jornada corrida e louca nos últimos minutos da prorrogação antes dos pênaltis. Pelo apoio incondicional, conversas pontuais e objetivas, leituras e incentivos: minha eterna gratidão!

À banca, nas pessoas da Prof.^a Dr.^a Renata Praça de Souza Telles e Prof.^a Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch, por aceitarem fazer parte dessa empreitada e pelos encaminhamentos.

À Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt por aceitar presidir a banca de defesa e pelo carinho.

À Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso, minha ‘eterna orientadora’, por todo carinho e apoio.

À Prof.^a Dr.^a Anamaria Filizola, pelo tempo em apontar encaminhamentos e soluções e pelo carinho.

Ao Prof. Dr. António Manuel Bracinha Vieira, autor de *Contos com monstros*, pela disposição, além-mar, de colaborar.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, e especialmente à Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina Wachowicz.

A CAPES/REUNI, pelo apoio financeiro durante o mestrado.

A Marina Chiara Legroski, por toda leitura, conversas e apontamentos, incentivo nas horas de desespero, pela revisão final e, claro amor e amizade!

Aos meus amigos Vinicius Lavezzo e Thiago Vilas Boas por acreditarem em mim, pelo tempo de diversão para espairecer e pela longa amizade!

Aos meus amigos Diogo Simão e Fábio Bartz, pela força e incentivo sempre.

À Juliana Passos, Letícia França, Liana Warmling e Luciane Alves, pela força, amizade e ajuda em todo o tempo.

Ao Julio Teodoro, por me ajudar a perceber os múltiplos aspectos do ‘se’ e por todo encorajamento e força.

Ao Gustavo Bencz, pela força e empréstimos na biblioteca!

À Rita Tavares e Sandra Granja, por serem instrumentos de paz e luz e portavozes de palavras de alento, fé e incentivo.

À Iemanjá, senhora do Mar e essência do meu ser, por todo aconchego e a Ogum, vencedor de todas as demandas, por abrir meus caminhos.

Aos guias e protetores: Caboclo da Manhã, Cabocla Jupira, Sete Ondas, Vovó Catarina, Vovó Setembrina, Augusto, Tata Caveira e Pomba-Gira Cigana, pela luz e direcionamentos: Saravá!

Aos meus pais Vera e Nivaldo, ao meu irmão Romário, minha cunhada Suellen e meu sobrinho Gabriel, que mesmo não compreendendo bem tudo que faço, sempre procuravam se inteirar e me apoiar. Gratidão e amor eternos!

A todos que, de uma maneira ou outra, contribuíram para que essa pesquisa fosse concluída.

*Todos esses que aí estão
Atravancando meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!*
Mário Quintana

*Quando em nosso espírito
acalentamos porventura um negro
pensamento, negros e feios vemos os
objectos, que nos circundam. Um espírito
cândido em tudo descobre rosas e
perfumes[...]*
Álvaro do Carvalhal

RESUMO

Falar sobre a questão identitária nos leva a questionar inúmeros (pré) conceitos, inclusive o de identidade, seja ela individual ou social. Esse questionamento é perceptível em diversos contextos históricos, acompanhando o desenvolvimento humano. Inclusive, em nossa contemporaneidade, encontramos traços dessa inquietude, que nada mais são que ecos do passado, ainda não resolvidos ou delimitados. De tal modo, a Literatura, como representante do real, explicita tais questões, demonstrando as diversas facetas dessa “jornada identitária” que a humanidade cumpre. Nosso objetivo neste trabalho é verificar como tal problematização se apresenta, por intermédio da análise de dois contos da obra *Contos com monstros*, do autor português contemporâneo António Vieira. Partimos de apontamentos teóricos, usando, para isso, alguns pensadores, entre os quais Norbert Elias, Northrop Frye, Octavio Ianni, Tzvetan Todorov e Ian Watt, que apontam considerações em seus escritos sobre identidade e um dos gêneros literários no qual essa questão figura: a Literatura Fantástica. Procuramos fazer uma junção entre teoria e obra ficcional, tentando, assim, abarcar os aspectos necessários para nos ajudar a estabelecer o diálogo entre Literatura, Identidade e Fantasia.

Palavras-chave: António Vieira, *Contos com monstros*, Literatura Portuguesa Contemporânea, Identidade, Fantástico.

ABSTRACT

Talking about the identity question leads us to questioning innumerable (pre) concepts, including identity's, individual or social. This questioning is perceptible in several historical contexts, following the human development. Besides, in our contemporaneous time, we found traces of this inquietude, which are no more than echoes of the past, still not resolved or delimited. In this way, the Literature, as an agent of real, makes explicit such questions, showing the several sides of this "identity journey" which humanity fulfills. Our goal in this work is to verify how such troublesomeness presents itself, through the analysis of two short stories from the book *Contos com monstros*, written by António Vieira, an contemporary portuguese author. We start with theoretical notes, using, to do that, some thinkers works, like Norbert Elias, Northrop Frye, Octavio Ianni, Tzvetan Todorov and Ian Watt, who, in their texts, write some entries about identity, and one of literary genres this question appears in is: the Fantastical Literature. We look for to do the junction between theory and fictional work, trying to embrace the needed aspects to help us to establish the dialogue between Literature, Identity and Fantasy.

Keywords: António Vieira, *Contos com monstros*, Contemporary Portuguese Literature, Identity, Fantastic.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Identidade e Alteridade: conceitos e representações.....	14
2. Literatura Fantástica: sua gênese e seu desenvolvimento	28
3. Além-mar, além-terra: Identidade e Alteridade na Literatura Portuguesa	41
4. António Vieira: <i>Contos com monstros</i>, Identidade e Fantasia	50
4.1. <i>Contos e sua essência identitária e fantástica</i>	52
4.2. <i>O golem</i>	74
4.3. <i>O confronto.....</i>	90
5. Considerações finais	103
Referências Bibliográficas	106

Introdução

*Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse,
que chaque pièce, chaque moment, faict son jeu. Et se trouve autant
de difference de nous à nous mesms, que de nous à autry.*
Michel de Montaigne, Essays, Livre II, Chapitre I¹

Durante a nossa jornada como leitores, desde os tempos de educação infantil, nos deparamos com diversos autores que, em maior ou menor grau, influenciam e direcionam os nossos olhares e, posteriormente, a nossa forma de perceber e vivenciar a Literatura. Não existem, nessas escolhas, que podemos até chamar de seleção natural, caminhos errados ou proibidos: tudo coopera para a nossa formação como leitores.

No decorrer do caminho, os que se dedicam às letras – como meio de pesquisa e profissão – terão mais tempo para analisar os mais diferentes aspectos oriundos da escrita literária. Na graduação universitária, esse processo se estabelece desde os primeiros momentos em que nos dispomos a cumprir a leitura prévia para uma aula e ganha ares mais delimitados quando partimos para aprofundamentos específicos, na iniciação científica ou pela participação em grupos de estudos.

Nossa pesquisa remonta ao período da graduação, em que, motivado pelas leituras de escritores que abordavam as problematizações acerca do indivíduo moderno na Literatura Portuguesa, iniciei uma pesquisa de Iniciação Científica que investigava o conto “O golem”, presente no livro *Contos com monstros* (2001), do autor contemporâneo português António Vieira. O objetivo era verificar como a contraposição de dois autores portugueses – de épocas e escrita diferentes – Mário de Sá-Carneiro e António Vieira, explicitava questões relacionadas ao conceito de identidade presente nas obras.

Com relação especificamente a António Vieira, a forma como o autor, utilizando-se de uma escrita em que elementos fantásticos se mesclavam a fatos históricos, abordava a busca pela identidade no referenciado conto chamou a nossa atenção, de onde partiu o desejo de verificar em que medida isso estava presente nos outros contos que compõe a obra *Contos com monstros*.

¹ Tradução nossa: *Somos todos retalhos de uma textura tão disforme e diversa, que a cada pedaço, a cada momento, faz o seu jogo. E existem tantas diferenças entre nós e nós próprios, como entre nós e os outros.*

Após a leitura do conjunto de contos, observamos que, dada as singularidades de enredo e construção narrativa, os textos possuíam sinais de proximidade entre si, fato que tornava possível agrupá-los da seguinte forma: “A conferência” e “O dragão” possuem como lastro narrativo a presença de um monstro/monstruosidade e o uso sutil do humor; “Tamar” e “A ânfora” nos levam perante a um humano com traços de monstruosidade; “O confronto” e “A procura” apontam uma busca por conhecimento e a presença de seres fantásticos; “O golem” e “O objeto” possuem como linha narrativa a questão de uma tradição cultural e a presença do sobrenatural; “Os bonzos” e “As folhas das palavras tomam já cores profundas” se relacionam por conta da localização geográfica em que as histórias se passam e à problematização referente ao antigo (tradição) e o novo (modernidade).

Desta forma, tendo em vista as leituras feitas previamente por conta da pesquisa científica anterior e, tentando compreender como a intertextualidade e a questão identitária era posta na obra de Vieira (em maior ou menor grau), especificamente para o desenvolvimento dessa dissertação escolhemos os contos “O golem” e “O confronto”, por percebermos, além do uso de elementos que remetam ao fantástico/sobrenatural, indícios, muitas vezes sutis, de como a identidade é abordada nessas narrativas.

Nossos objetivos neste trabalho são relacionados a dois principais pontos: a apresentação da obra utilizada aqui como base de pesquisa, *Contos com monstros* (para leitores que desconhecem a produção), e as análises dos contos anteriormente citados a partir de percepções teórico-críticas que nos encaminhem a pensar a forma como os conceitos e as delimitações percebidas se demonstram.

Apontar aspectos e questionamentos referentes à identidade nos encaminha a inúmeras proposições teórico-críticas que, cada uma à sua forma, propõem visões e direcionamentos que discutem não apenas o que já se conhece sobre o tema, mas o redefine. Isto torna a questão identitária um vasto campo de possibilidades e reflexões.

Há de percebermos que, na Literatura, encontraremos muitos textos, em prosa ou poesia, que, para acentuar a nossa percepção acerca do conceito de identidade, se utilizam de aspectos fantásticos/sobrenaturais. Para tanto, mesmo que de maneira pontual, é necessário esclarecer ao leitor noções e ideais advindos da Literatura Fantástica e suas múltiplas formas de se estabelecer em escritos, tanto na crítica literária como em escritos ficcionais, pois é evidente a constatação de que Vieira se esbalda no uso de elementos fantásticos e/ou insólitos para trabalhar o questionamento identitário. Assim, no primeiro capítulo, que é dedicado a esse assunto, queremos apontar aspectos

que possam colaborar com o entendimento do tema e suas relações com a problemática relacionada à identidade e alteridade. Não é nosso intuito, neste trabalho, realizar um aprofundamento específico sobre o tema, mas levantar características que nos ajudarão nas análises às quais nos propomos.

Abordar o uso do fantasioso/fantástico, na Literatura, é adentrar em um vasto campo de possibilidades e usos. Apesar de seu surgimento remeter ao século XIX – referenciado, pelo professor italiano Franco Moretti (2009), como um “século sério” e, segundo o historiador Eric Hobsbawm (1994), “longo” – o termo só será formalizado e aprofundado a partir do século XX, quando teorias sobre o assunto passariam a ser elaboradas.

Existe ainda, em nossos dias, um deslumbramento pelos elementos que compõem esse estilo literário, quer pela presença do sobrenatural nas produções, quer pelo ar de mistério, quer, ainda, por outros elementos que compõem esse campo semântico. De toda forma, o fantástico e as sensações por ele provocadas constituem um importante aspecto de diversas obras literárias, contemporaneamente ou não.

Inúmeras obras se debruçam em relatar as interações existentes na busca do ser humano por entender a si próprio. Para alcançarmos os objetivos aos quais nos propomos, buscamos, no desenvolvimento dessa dissertação, encontrar elementos que pudessem, de forma clara, nos trazer auxílio na identificação e pontuação, de nossas percepções referentes ao tema. Para tanto, dividimos a estrutura interna do presente trabalho em quatro capítulos, nos quais tratamos de aspectos presentes em nossa pesquisa e observações a fim de encontrar respostas para os questionamentos propostos.

No capítulo intitulado *Identidade e Alteridade: conceitos e representações*, procuramos abordar como a questão identitária é concebida em termos teóricos. Utilizamos, como base, autores e obras que abordam a temática e trabalham, de forma diligente, aspectos relacionados e como suas definições encaminham o pensamento sobre o assunto.

Na sequência, o capítulo *Literatura Fantástica: sua gênese e seu desenvolvimento*, irá abordar, a partir da obra de Tzvetan Todorov, *Introdução à literatura fantástica* (2012), o uso da Literatura Fantástica e os seus principais aspectos, os quais nos serão úteis para as análises dos contos, já que estamos sempre pensando na abertura que tal gênero permite a questões relacionadas à identidade.

Em *Além-mar, além-terra: Identidade e Alteridade na Literatura Portuguesa*, o terceiro capítulo, abordaremos a questão identitária na Literatura Portuguesa, tentando,

de tal modo, demonstrar como a cultura portuguesa possui os traços que nos encaminharam para essa pesquisa, além de explanar sobre a “tradição identitária ficcional” a qual Vieira se filia, direta ou indiretamente.

O quarto capítulo, *António Vieira: Contos com monstros, Identidade e Fantasia*, trará uma pequena apresentação do autor em foco neste trabalho, bem como análise dos contos. Tentaremos perceber como o lastro identitário e a presença do fantástico se fazem presentes no âmbito da escrita contemporânea e as leituras que podemos fazer a partir do embasamento teórico ao qual tivemos acesso e utilizamos.

Por fim, esperamos, com esse percurso, propor um diálogo que venha a ser profícuo sobre o tema identitário e suas nuances em nossos dias.

1. Identidade e Alteridade: conceitos e representações

*Outubro, 6.
 Quero fugir, quero fugir!...
 Haverá tortura maior?
 Existo, e não sou eu!...
 Eu-próprio sou outro... Sou o outro... O outro! ...*
 Mário de Sá-Carneiro, Céu em Fogo, Eu- Próprio o Outro

Com o advento da modernidade² uma questão se evidencia: a identidade e seus aspectos, presentes no nosso cotidiano, tanto de forma individual quanto coletiva. Esse questionamento leva alguns ao cúmulo da loucura e outros a uma profunda depressão por se verem sem resposta clara ou com alguma extremamente superficial sobre o assunto. É possível encontrar relatos que discorrem sobre esta inquietude nas mais diversas culturas e raças, demonstrando que tal busca se faz presente constantemente.

Na Arte, de forma geral, podemos perceber manifestações claras de como o vácuo causado por esse questionamento é refletido na condição humana, incomodando e criando a necessidade de se encontrar respostas, que possam ser completas e quiçá definitivas sobre o caráter identitário. Como uma forma de configuração artística, a Literatura não se omite em lançar dúvidas e buscar respostas, e com isso ampliar as discussões sobre o tema. Nela podemos encontrar um ecoar de vozes em produções de vários países, datadas desde a antiguidade até os dias atuais que, em maior ou menor medida, abordam estes aspectos.

Podemos, aqui, aludir às palavras de Stuart Hall, no seu *A identidade cultural da pós-modernidade* (2005). O autor nos ajuda a clarear percepções apontadas nos parágrafos acima e que figurarão no decorrer desse capítulo:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que

² Principalmente a partir do século XV, com o avanço das grandes descobertas ultramarinas e a perspectiva visionária do que até então era o mundo sendo transformada, o que na concepção de Marshall Berman seria a primeira fase da história da modernidade, a partir do século XVI até o século XVIII, onde a humanidade está começando a experienciar o que seria a vida moderna, sem ter, no entanto, nenhuma noção real sobre isso (BERMAN, 1986, p. 15).

temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo. Como observa o crítico cultural Kobena Mercer, "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (HALL, 2005, p.9)

Hall refere-se especificamente ao final do século XX, no qual podemos perceber um ‘despejar’ de vários sentidos e desejos provenientes de tempos anteriores; porém, este processo não é exclusivo desse contexto histórico, já que, de forma geral, a sociedade, antropofagicamente, se realimenta constantemente de suas próprias questões e apontamentos. Assim, percebemos que é a partir dessa ‘crise’ apontada por Hall que as nuances referentes à questão identitária se fazem presentes. Partir disso para um novo tipo de construção ou entendimento, como podemos perceber, será sempre necessário.

O ser humano como indivíduo é único, sendo, portanto, insubstituível em sua identidade e forma de se portar perante o coletivo social no qual está inserido ou buscando a sua inserção. Nas palavras de Viktor Frankl, “ser-pessoa significa um absoluto ‘ser-diferentemente’”. Com efeito, o essencial e valioso ‘caráter de algo único’ de cada homem não significa senão que ele é precisamente diferente de todos os outros homens”. (FRANKL, 1993, p.117). Cabe, então, a cada indivíduo buscar o conhecimento referente à sua própria identidade e à sua atuação na sociedade, estabelecendo, assim, a formação de sua alteridade, que está vinculada fortemente com conceitos que englobam a sua relação com o *outro*. Assim, apesar de ser único, o indivíduo não está sozinho.

De acordo com Lev Vygotsky, o homem é um ser social e, como tal, é resultado das interações entre o ambiente sócio-histórico e cultural a que faz parte (VYGOTSKY et al, 1988). Dessa forma, o ser humano constrói a sua existência a partir de ações sobre a realidade e tem como objetivo satisfazer suas necessidades. Essas ações, porém, são sociais, historicamente produzidas em sociedade. É a partir dessas ações de transformação sobre o ambiente e de contato com o *outro* que se processa a transformação do próprio indivíduo. Assim, não existe uma natureza humana pronta, nem aptidões prontas: tais fatores serão decorrência do contato humano com a cultura e das atividades que ele realiza nesse meio.

Vygotsky, para explicar a importância do papel social do *outro* no desenvolvimento humano, formulou o conceito de *zona proximal*³, entendida como a distância entre o *nível de desenvolvimento real* e o *nível de desenvolvimento potencial*. *Nível de desenvolvimento real* seria o estado em que o indivíduo consegue, independentemente da intervenção alheia, resolver e/ou criar algo que lhe é proposto. Ou seja, ele sozinho é capaz de chegar a uma resposta para aquilo que lhe é posto. Já o *nível de desenvolvimento potencial* é o estado em que o indivíduo ainda não é capaz de realizar por si só determinadas tarefas, mas que com a intervenção de alguém, outro indivíduo ‘mais desenvolvido’, consegue chegar ao resultado proposto.

Portanto, percebe-se que a alteração no desempenho de um indivíduo pela interferência de outro é importante na teoria vygotskiana. Mas não são todos os indivíduos que podem, mesmo com a ajuda de outros, desenvolver determinadas tarefas, seja por conta de suas inaptidões físicas ou intelectuais. Isso implica dizer que a capacidade de se beneficiar com a colaboração de outro ser vai ocorrer em determinado nível de desenvolvimento, mas não antes.

Dessa forma, a *zona de desenvolvimento proximal* pode ser definida como o caminho que o indivíduo percorre para desenvolver as funções que estão em processo de amadurecimento e que se consolidarão no seu nível de desenvolvimento real. Portanto, ela é um domínio psicológico em transformação, ou seja, o que um indivíduo não é capaz de fazer sozinho em determinado momento, em outro já será capaz de fazer. Sendo assim, a nossa alteridade pode ser inscrita, segundo a teoria de Vygotsky, na *zona de desenvolvimento proximal*, sendo necessário constantemente o nosso entendimento do ‘eu-outro’ para tentarmos nos entender como ‘eu-próprio’.

Muito mais que isso, é perceptível que esse conhecimento está, de certa maneira, ligado a um fator essencial na existência do homem: a *locomção*. A locomoção não está ligada exclusivamente ao locomover-se corporal, mas também ao ato interno que se faz para alcançar determinadas funções antes não adquiridas, conforme a teoria exposta acima.

³ O conceito desenvolvido por Vygotsky levou em consideração a formação da criança. Porém, podemos estender o conceito, neste trabalho, para a vida do indivíduo adulto, em sua constante interação com outros indivíduos que compõem, de forma geral, o seu meio social. Então, fica claro e factível percebermos que o contato social é fator de forte influência para o humano, em qualquer fase de seu desenvolvimento, seja na vida infantil ou adulta.

Os astros estão em constante movimento, os animais migram de área quando o habitat em que estão não é mais favorável e o homem se locomove constantemente em sua jornada. A locomoção (ou movimentação) aponta para um traço presente na vida humana: a viagem. Conforme podemos ler em Tzvetan Todorov: “viagem é vida” (TODOROV, 1991, p.13).

Uma viagem produz o contato com o *outro*, necessidade humana de extrema importância; afinal, é na interação com os outros que poderemos desenvolver, reformular e reestruturar o nosso próprio *eu*. Viajar pode ser uma experiência extraterritorial, quando ultrapassamos os limites que demarcam Nações e suas organizações territoriais e, também, uma experiência extrapessoal, ao mantermos contato com o *outro* próximo de nós – que pode muitas vezes ter vindo de um outro território (extraterritorial). Para comprovarmos isso, basta olharmos para um grande centro urbano, cercado por diversas culturas, onde muitos viajantes se encontram ou se estabelecem. Esse contato (extrapessoal) também é uma viagem, mesmo sem sairmos do lugar, que produz transformações.

Relatos de viagens escritos são facilmente encontráveis em toda humanidade, principalmente a partir do advento das técnicas da escrita e reprodução gráfica. Os relatos se reportam a fatores às vezes ilustrativos, de uma região ou cultura, e outras vezes transformam-se em formas latentes de conhecimento identitário. São sobre essas viagens constantes, realizadas pela humanidade há muito tempo, que teóricos propõem suposições e encaminhamentos que querem ser uma forma de se perceber e/ou pensar questionamentos através de outros olhares ou sensações.

Assim, para pensar o indivíduo moderno, servimo-nos das proposições teóricas encontradas nos livros *A sociedade dos indivíduos* (1994), de Norbert Elias, *Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética* (2000), de Northrop Frye, *Enigmas da sociedade mundo* (2003), de Octavio Ianni e *Mitos do individualismo moderno* (1997), de Ian Watt. Os teóricos discorrem sobre as questões identitárias, imaginativas e formativas dessa personalidade ‘moderna’ que deseja entender-se e/ou se construir como indivíduo (em sua individualidade e em sua sociabilidade).

Na busca por se entender/construir como indivíduo, o ser humano pode chegar a conclusões que não refletem realmente a sua identidade pessoal. Muitas vezes o que se concebe como visão própria não passa de uma máscara imposta culturalmente, que em muitos momentos deixa uma imensa lacuna em questões ligadas a nossa construção identitária. Enquanto Octavio Ianni, em *Enigmas da sociedade mundo*, retrata a viagem

como forma de conhecimento, e Northrop Frye no seu *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*, aponta para os dois mundos em que constantemente vivemos, encontraremos, ainda, a visão de Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos*, sobre as influências entre sociedade e indivíduo, e suas manifestações na cultura popular ou questões particulares:

Não há dúvida de que, nas sociedades complexas, a influência dos modos de pensamento e conduta que demonstraram seu valor na ascensão das ciências naturais e na manipulação da natureza inanimada se faz sentir muito além de sua esfera original. Mas talvez tais modos de pensamentos e conduta não sejam os mais adequados para lidarmos convenientemente com um assunto como a relação entre indivíduo e sociedade. E, se assim for, é bem possível que a inadequação dos modos de pensamento baseados nas ciências naturais clássicas reforce a tendência das pessoas a buscarem um grato refúgio em concepções pré-científicas e mágico-míticas de si mesmas. (ELIAS, 1994, p.69)

Podemos perceber que a questão identitária pessoal está intimamente ligada a um fator que é construído e mantido socialmente. Ora, o ‘*eu individual*’ em contato direto com o ‘*eu coletivo*’ está sob a influência de um constructo que Elias chamará de “círculo vicioso” (1994, p.70), no qual o indivíduo e a sociedade não conseguem lidar de forma objetiva e clara com os problemas que lhe são postos, já que são provenientes de temores e perigos imensuráveis e basicamente incontroláveis. Assim, toda a formação proveniente desse círculo está, até certo ponto, irremediavelmente ligada a conceitos e concepções que já não retratam, em nosso tempo, as suas verdadeiras possibilidades.

[...] essa ligação do pensamento e da ação a formas mágico-míticas de experiência, impregnadas de fantasia e afeto, **sempre dificulta, e às vezes impossibilita**, que as pessoas empreguem formas de conhecimento e comportamento mais realistas [...]. (ELIAS, 1994, p.70) [grifo nosso]

Dessa forma, nossa visão está maculada. Por mais que estejamos abertos a nos entendermos em nossa alteridade, estamos sujeitos a repetir situações e conceitos que talvez não tenham nenhuma relação com a imagem que seria possível possuímos acerca desse ponto. É mais prático ficarmos em nosso ‘*grato refúgio*’. Lembramos aqui do famoso mito platônico da caverna, nos escondendo do que realmente poderíamos ser e do que os outros realmente são. Enquanto estamos em nossa ‘caverna’, vemos tudo

por apenas um ponto de vista, que carrega de forma intrínseca padrões e valores que elevam certas condutas e/ou renegam outras.

Cabem ainda as palavras de Elias:

Em suma, o que se entende por “indivíduo” e “sociedade” ainda depende, em grande parte, da forma assumida pelo que as pessoas desejam e temem. Trata-se de algo amplamente condicionado por ideais carregados de sentimentos negativos. As pessoas vivenciam o “indivíduo” e a “sociedade” como coisas distintas e freqüentemente opostas – não porque possam realmente ser observadas como entidades distintas e opostas, mas porque as pessoas associam essas palavras a sentimentos e valores emocionais diferentes e, muitas vezes, contrários. Esses padrões emocionais funcionam como moldes aos olhos da mente; determinam, em boa medida, quais os fatos percebidos como essenciais e quais os descartados como sem importância ao se refletir sobre as pessoas isoladas e sobre as sociedades que elas formam em conjunto. E quando, como é comum suceder hoje em dia, esse mecanismo seletivo funciona de maneira a que os aspectos individuais e sociais das pessoas sejam percebidos e valorizados como diferentes, é fácil atribuir-lhes um tipo de existência especial e diferenciada. (ELIAS, 1994, p.75)

O autor deixa nitidamente marcado o modo como, de forma geral, e não apenas isoladamente, como poderíamos vir a pensar, as marcas do que apontamos nos parágrafos acima estão, de fato, arraigadas em nosso meio. O que Norbert Elias aponta é um padrão de reprodução automática de certas considerações e pensamentos acerca da nossa identidade. Esse padrão, todavia, se quebra totalmente com a viagem que devemos fazer, individualmente, para uma possível concepção do que somos como indivíduos e, ao mesmo tempo, aponta para o campo do fantasioso presente em toda humanidade.

Já que o indivíduo não está sozinho e precisa constantemente se relacionar com a sociedade ao seu redor e, já que a relação social se estabelece cravejada de conceitos estabelecidos ao longo dos séculos e que se modificam com muito esforço, criando assim uma nova visão sobre o conceito já estabelecido, precisamos, como humanos, pensar como os apontamentos identitários se fazem presentes na Arte. Principalmente quando pensamos na Literatura Fantástica, que, em nosso ponto de vista, se estabelece como uma ponte entre os dois mundos apontados por Frye.

Baseados na ‘esperança’ mágico-mítica – que seria, para a humanidade, uma forma de se possuir certezas, mesmo que continuemos nas incertezas e incômodos – que Norbert evoca, o ser humano procura de diferentes formas um conhecimento que está longe de ser alcançado, seja pelas ciências exatas, seja pelas noções humanas a que tem

acesso. Assim, o ser humano pode compreender aspectos referentes à sua própria identidade quando, ao se notar como indivíduo em construção identitária, estabelece e/ou amplia sua consciência acerca desse fator, desarraigado de qualquer padrão tenazmente marcado ao longo da existência da humanidade. Assim, a alteridade e a busca que se deve fazer para construí-la, caso os aspectos anteriores sejam alcançados ou gradualmente modificados, torna-se possível e plausível, numa construção fluída, como apontamos anteriormente a partir de Hall.

Partindo da consideração que como humanos temos a tendência a nos ‘acomodar’ quando nos sentimos confortáveis, afinal, somente as ações repetidas ficam impregnadas em nossas mentes e produzem um efeito real, e tendo a visão de Norbert Elias sobre os temores e desejos que perpassam a nossa fundamentação como indivíduos, podemos chegar à conclusão de que a busca pela identidade está intimamente ligada a uma libertação, em nosso cotidiano, dos pensamentos e atitudes padronizados – que aqui chamaremos de *turvos* – que permeiam toda a nossa formação como sociedade, ou sublimando⁴ os desejos que despontam (querendo nos manter no ‘conforto’ do que já é conhecido).

Assim, a ‘libertação plena’ é demonstrada pelo retorno às questões que todos possuem (de alguma forma, em maior ou menor percepção acerca desse aspecto), porém tentando interpretações e análises que fujam dos estereótipos tão tenazmente marcados ao longo dos séculos na humanidade. Esse ‘descortinar’ pode trazer não apenas a reescrita de paradigmas e conceitos, mas sim apontar para um caminho novo, ou um olhar mais distante para com o mesmo aspecto.

A jornada da construção de identidade se estabelece de forma proveitosa, produzindo um resultado satisfatório, quando é possível perceber indivíduos expressando de forma coerente o seu ‘eu’; pode, porém, levar à destruição quando se parte do pressuposto que a construção de identidade é formulada única e exclusivamente pelo ‘eu-próprio’. A constituição da identidade está intimamente ligada com a forma de perceber a relação com o ‘eu-outro’ que se estabelece e é percebida na relação com ‘o outro’ que, da mesma forma que ‘eu’, busca sua alteridade através de

⁴ Freud aponta que a sublimação é um mecanismo de defesa extremamente positivo para a sociedade, já que através dele surgiram tantas benfeitorias, em diversos níveis, para a humanidade. Afinal, através da sublimação, grandes artistas e cientistas, por exemplo, romperam com os instintos egoístas e transformaram essa força em realizações sociais, ao alcance de todos: “Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos.” (FREUD, 1976, p.98).

mim. É nessa busca pela relação do ‘eu’ com ‘o outro’, que empreendemos um passo numa longa caminhada rumo a um destino desconhecido⁵.

Ora, outro aspecto já referenciado é a *viagem*. É inegável que a “viagem” possa trazer, ao ser humano, um autoconhecimento. Esse conhecimento de si será acompanhado de lampejos do ‘outro’, pois é quando nos dispomos a nos confrontar com a constituição de nossa identidade ‘escondida’, que podemos perceber a busca que o *outro* também faz (claro, que de forma pessoal e única) para tentar se entender, ou como Octavio Ianni (2003, p.25) descreveu: “A inquietação e a interrogação caminham juntas, sempre correndo o risco de encontrar o óbvio ou o insólito, o novo ou o fascinante, o outro ou o eu.” Em outras palavras, a busca por se conhecer é refletida diretamente no outro. A viagem que fazemos para a construção da nossa identidade é um eco da busca, muitas vezes inconsciente, que fazemos do *outro*.

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retribuem a viagem, seja **como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”**. (IANNI, 2003, p.13) [grifo nosso]

Conforme viajamos, podemos ampliar nossa consciência própria e com isso nos conhecer, afinal “no curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa”. (IANNI, 2003, p. 31).

Talvez seja extremamente tendencioso afirmar que a viagem é uma necessidade (afinal devemos ter em mente que muitos não possuem condições de empreender uma viagem física), mas quando entendemos a viagem ou sua suposição como uma forma de construção da identidade essa perspectiva se torna bem real, da maneira como apontam os teóricos analisados. Seja qual for o tipo de viagem que venhamos a fazer, isso nos trará alegria e prazer grandiosos, porém é necessário termos a concepção de que quando ‘estamos’ viajantes somos aqueles que buscam não somente ‘o outro’, mas também a nós mesmos. O viajante pode se perder em suas viagens, em suas buscas, e nunca retornar:

Quem viaja larga muita coisa na estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido, exótico ou surpreendente, mas liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser [...] Entretanto, muitas vezes o caminhante ilude-se. (IANNI, 2003, p.30)

⁵ Remetemos, sem dúvidas, a epígrafe do início deste capítulo.

A ilusão que Octavio Ianni aborda reflete o que Northrop Frye, em *Fábulas de identidade*, aponta como os dois lados da vivência humana: de um lado temos o que chamamos de sociedade (e que podemos aqui classificar como real) e, do outro, um mundo imaginado, que o indivíduo tenta construir: em outras palavras, o mundo em que se vive e o mundo em que se gostaria de viver. É nesse contexto de mundo criado e imaginado que a Literatura Fantástica se aporta com profundas raízes, lançando suas sombras no imaginário literário mundial, concebendo razões (que nem sempre são lógicas ou racionais na concepção prototípica), que o mundo real não consegue reproduzir ou receia mencionar ou afirmar.

Podemos aqui conceber que existe um amálgama entre: *viagem* e *imaginação/fantasia*. Quando se permite à mente humana fantasiar sobre conceitos, tais como as questões relacionadas à composição da identidade, em sua viagem ela criará inúmeras teorias para retratar de forma crível o que se pretende. Tomemos como exemplo rápido o conto ‘O Golem’ de *Contos com monstros*, que será nosso interesse mais à frente.

O texto retrata a tentativa de criação de um golem, ser mítico (fantasia humana em ação) que está presente em várias narrações literárias (orais ou escritas). A forma como os personagens tentam criar o golem é baseada em dois grandes pontos: a interpretação literária de escrituras sagradas e a viagem para recolhimento do material físico necessário para a corporificação do golem. A princípio, não há qualquer ligação entre as duas coisas, porém, olhando para essas duas questões à luz da teoria de Frye, iremos perceber duas grandes viagens. Uma se concentra exclusivamente no físico (real) e outra parte para a interpretação (surreal ou imaginado), que irão se fundir com um propósito único: conceber um novo indivíduo e, assim, tentar entender a construção identitária.

Para exemplificar o caráter da viagem como busca de identidade na Literatura, encontramos outro exemplo no romance *Vidas Secas* (1938), do escritor Graciliano Ramos (1892 – 1953). Os personagens, desde o primeiro momento, estão em viagem, fugindo de um lugar onde não poderiam sobreviver (afinal, a intensa seca havia acabado com toda forma de sustento que possuíam) e buscando um local que oferecesse, minimamente, condições de uma vida digna.

Ao encontrarem uma fazenda perdida, se estabelecem para construir um melhor destino do que possuíam antes e é nessa tentativa que todo o caráter identitário se faz presente. Fabiano se confronta consigo mesmo, rejeitando o que não quer aceitar e

percebendo o quão vazia é a sua alteridade, já que não se percebia de uma forma clara e as relações familiares eram demasiadamente distantes (assim como o percurso que fizeram). Esse processo se dá em etapas, onde nos é possível verificar que, num primeiro momento, ele se sente como um bicho. E, como em nossa sociedade bicho está sempre preso, é no episódio da cadeia que ele começará sua viagem pessoal (e interna) de confronto com a visão que possui de si, sua posição perante a família e sociedade. O ápice de sua mudança identitária se dará quase ao final do romance, quando percebe a necessidade de partir, não somente partir como fizeram anteriormente, mas sim modificando o rumo de seu contato familiar, já que a forma de enxergar sua identidade pessoal havia sido modificada.

Sinhá Vitória irá se perceber em pequenas epifanias que irão lhe trazer uma visão maior de sua própria identidade. A necessidade de uma cama era, para ela, uma marca de bem-estar pessoal, contudo não passava de apenas um desejo – que parece ser encaminhado para a realidade ao final do romance. Ela também lembra que Fabiano a tinha chamado de ridícula, por conta de seus sapatos de verniz, que a faziam caminhar trôpega como se fosse um papagaio, o que machucava-a profundamente. Em suma, sua visão pessoal estava diretamente ligada a fatores externos que ela consegue romper quando vão a uma festa na cidade: lá, sem se preocupar com a opinião de outros, faz o que lhe traria satisfação pessoal no momento.

Até mesmo a cachorra Baleia, um animal (no sentido geral de não possuir, no ponto de vista humano, identidade), terá consciência de sua identidade. Outros dois personagens, que nem nomes possuem, chamados apenas de “menino mais velho” e “menino mais novo”, são nulos totalmente em suas configurações como seres com identidade (afinal, é a partir do nome que começamos a nossa jornada por nos conhecermos como somos e como nos relacionamos com o *outro*). A viagem final, quando novamente eles têm que enfrentar uma caminhada, marca a identidade desses dois personagens anônimos, afinal foi para melhorar a vida deles que Fabiano decide seguir o caminho da cidade (de onde todas as viagens modernas partem e chegam).

A busca pela construção da identidade começa com uma viagem, seja ela interna ou transcontinental. É a sua presença que irá marcar a percepção pessoal de si e do *outro*. A viagem empreendida por Fabiano em sua autoconsciência se fez, plenamente, quando não estava em movimento físico, mas sim numa aventureira viagem interna, desbravando os perigos da autocomiseração e autonegação. Se não tivesse partido nessa jornada pessoal, jamais teria conhecido a si e ao *outro* (sua família).

Cabem aqui as palavras de Ianni:

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. **No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.** (IANNI, 2003, p. 13-14) [grifo nosso]

Fica claro, aqui, que a viagem é parte integrante do conhecimento do homem em sua construção identitária, seja como indivíduo ou sociedade. Ela, portanto, é um caminho para que as noções teóricas, que veremos nos próximos parágrafos, sejam (re)estabelecidas e/ou alcançadas, já que os autores abordam de forma clara as questões sobre identidade x sociedade x indivíduo, uma trindade inseparável para se compreender os temas em foco neste trabalho.

Em *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt irá traçar claramente uma visão mítica da forma como a sociedade, de forma geral, construiu a visão de indivíduo e como essa visão influencia o comportamento individual em meio à sociedade. A busca por entender a identidade está estritamente ligada a uma formulação sobre o imaginativo e o imaginário, que irá permear o comportamento do indivíduo. Esses conceitos, imaginário e imaginativo, que podem ser trabalhados de forma fantasiosa, são o fio condutor que Northrop Frye descreve em *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Por fim, Norbert Elias, no seu *A sociedade dos indivíduos*, nos apresenta extensamente a relação indivíduo x sociedade, quebrando paradigmas ligados ao individualismo e ao coletivismo exacerbados e deletérios.

A leitura dos textos teórico-críticos nos serviu de base para pensarmos na experiência do indivíduo moderno e nas diferentes transformações que podemos observar quando tratamos do embate entre o ‘eu-próprio’ e o ‘eu-outro’. Em *A sociedade dos indivíduos*, verificamos a relação intrínseca que existe entre a sociedade e os indivíduos e o emaranhado de ligações que fazem com que essas duas forças estabeleçam um relacionamento funcional. De acordo com o autor Norbert Elias, explicar os processos sociais não é uma tarefa que todas as sociedades conseguem fazer, levando-se em consideração as duas forças que a compõem; pelo contrário, em muitas

delas parece haver a ideia de que há entre o indivíduo e a sociedade um abismo intransponível.

Mas, segundo o autor, sem dúvida temos consciência de que esse abismo não existe na realidade, uma vez que “toda sociedade humana consiste em indivíduos distintos e todo indivíduo humano só se humaniza ao aprender a agir, falar e sentir no convívio com outros.” (ELIAS, 1994, p.67). A dificuldade está em compormos uma imagem completa daquilo que vivenciamos cotidianamente: a sociedade não sobrevive sem os indivíduos e os indivíduos não existem sem a sociedade. Ao tentarmos compreender essa imagem completa, verificamos, como nos aponta Elias, que as sociedades, mesmo quando falamos das mais industrializadas, em algum grau apresentam, no âmbito dos processos sociais, uma certa quebra da racionalidade e uma suscetibilidade aos sentimentos e à fantasia.

Northrop Frye, em *Fábulas de identidade*, avança um pouco mais nessa ideia, fazendo uma distinção entre a razão e aquilo que vai além da objetividade e que transforma o mundo físico, através da imaginação, em um mundo desejável. Ao falarmos da objetividade, da forma de ver o mundo e classificá-lo, estamos nos referindo ao *senso*; ao nos referirmos às coisas como elas poderiam ser – projetar um novo ambiente sobre aquele que apenas qualificamos e classificamos – estamos entrando no que Frye chama de uma atitude *criativa*. É importante ressaltar que o que o autor chama de *senso* é diverso daquilo que compreendemos por razão: o *senso* apenas localiza as coisas, classifica-as, enquanto que com a *razão* o homem coloca-se acima desse mundo circundante.

Mesmo quando a sociedade se pauta em seus indivíduos ou quando considera a coletividade como força propulsora, fica evidente essa distinção, pois há sempre um desvio afetivo, seja para transformar uma realidade ou para tentar explicar aquilo que lhe foge. De acordo com Frye, em certo sentido, recriar a realidade já é algo previsto pelo *senso*, caracterizando-se uma atitude própria das ciências, que reconhece na imaginação só o que lhe parece útil. Já a força imaginativa ou criadora é aquela que produz tudo o que chamamos de cultura e civilização, pois transforma “um mundo físico e subumano em um mundo com uma forma e um sentido humanos, um mundo não de rochas e de árvores, mas de cidades e jardins, não um meio ambiente, mas um lar.” (FRYE, 2000, p.168).

Quando essa força criativa é ainda mais profunda, o *senso* já não mais a reconhece e a considera como ilusão. Essa ilusão, ou alucinação, corresponderia ao

desejo de ampliar a percepção humana sem levar em consideração a sua possível realização. Desejo esse que poderia ser muito bem visualizado na arte. Assim, como nos coloca Frye, essa polarização entre o *senso* e a visão em relação ao poder criativo é a base da distinção entre *arte* e *ciência*.

Ao pensarmos no poder criativo, essa polarização pode se estabelecer de diferentes maneiras. Em algumas sociedades, encontramos uma imaginação ou atitudes artísticas que poderiam ser tidas como românticas (idealização), de forma a tender mais para a visão do que para o *senso*. Por outro lado, a cultura pode ser dominada por um sentimento de limitação e proporção, característica do *senso*. É o que vemos nas culturas clássicas, como a dos gregos, em que o homem deveria evitar o excesso e buscar a moderação em todas as coisas.

Nessa perspectiva, o excesso era resumido na palavra *melancolia* (o que hoje chamaríamos *depressão*) e poderia se referir a uma doença ou a um estado de espírito fundamental para certas experiências importantes na religião, no amor e na poesia. Segundo Frye, essa segunda força criadora era evitada, pelo menos até o Renascimento, porque a imaginação na época era fonte de preocupação. Ian Watt, em *Mitos do individualismo moderno*, em certa medida propõe que essa esfera criativa, a partir do Renascimento, é solidificada quando pensamos nas noções de *indivíduo* e *individualidade*. De um lado há a sociedade que se organiza racionalmente e, de outro, o indivíduo que se organiza respondendo a esses estímulos racionais.

Para exemplificar essa atitude individual, Ian Watt discorre sobre três personagens literárias que, cada uma à sua maneira, fazem escolhas com total liberdade. Trata-se de Dom Quixote, Fausto e Dom Juan. Todos eles adotam uma atitude do ‘eu’ em oposição ao mundo que os cerca: levam a vida sem se preocupar com as normas sociais, não apresentam laços familiares estreitos e, por isso, possuem uma mobilidade maior, são nômades e possuem “egos exorbitantes”. Nos três casos, a única ligação permanente do herói é com o seu criado. É com ele que o herói pode conversar e é daí que temos outra perspectiva dos acontecimentos, normalmente muito diferente da primeira. Como nos diz Watt, é importante perceber que, apesar de os três heróis serem retratados como individualistas, eles são mostrados com muitos traços negativos, já que se definem por suas falhas (o que, de certa forma, nos aponta para a reflexão de alguns dos conflitos básicos das sociedades em que os autores viviam).

Anteriormente, elencamos um aspecto que se faz presente na concepção identitária por nós proposta e que alguns teóricos apontam como uma forma de perceber

o mundo por outros olhos: a Literatura Fantástica. Se entendemos que a Literatura Fantástica é a ponte, ou o meio pelo qual podemos chegar a um ‘outro mundo’, no qual inúmeras possibilidades podem existir sem a preocupação de estarem contrariando ou desconstruindo a realidade na qual vivemos, torna-se extremamente necessário que, aqui, possamos tratá-la, mesmo que de maneira introdutória, já que em grande medida seus aspectos e apontamentos nos serão úteis adiante, quando trataremos das análises de *Contos com monstros*. Assim, partiremos para a leitura da obra *Introdução à literatura fantástica* de Todorov.

2. Literatura Fantástica: sua gênese e seu desenvolvimento

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido

H. P. Lovecraft, *O Horror sobrenatural em literatura*

Impossível começar a explicar conceitos e aspectos referentes à Literatura Fantástica sem que, com isso, não nos lembremos de Horace Walpole (1717 – 1797) autor do clássico *O Castelo de Otranto* (1764), que é reconhecido pela tradição literária ocidental como o marco da literatura gótica. Na obra, mesclando uma descrição de um espaço físico decadente e segredos que atormentavam os personagens, Walpole estabeleceu as bases de um gênero ‘novo’ – que no século XX seria reconhecido como uma forma arcaica de literatura de horror. Temos ainda as obras de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), um dos grandes nomes quando nos referimos a literatura com temática fantástica/sobrenatural, isso se dá em grande medida por conta da preocupação constante, em suas narrativas, de criar uma ambientação que viesse a confundir o leitor, já que nenhum de seus contos é narrado em terceira pessoa e, assim, nunca era possível saber se a história era apenas um delírio do personagem e da manifestação do seu medo interior ou se o perigo era realmente iminente e concreto.

É de nosso conhecimento que os aspectos do fantástico/sobrenatural e suas origens podem nos levar a outros tempos. Porém, essa pequena descrição se faz necessária apenas para pontuarmos um marco temporal em que tais descrições acerca do fantástico/sobrenatural começaram a fazer parte de aprofundamentos críticos.

Apesar dos grandes nomes acima elencados, o fantástico só teria a sua primeira reflexão mais extensa em 1927⁶, realizada pelo célebre escritor Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937), conhecido por suas histórias de terror e fantasia. Lovecraft definiria o termo através de sua obra *O Horror sobrenatural em literatura*, publicada em 1939. Apesar dos problemas presentes em sua teoria, ela seria útil para outros autores e trabalhos.

Há, por exemplo, por parte de Sartre (1905 – 1980), em sua obra *Situações I* (1947), um esforço por definir o que seria o gênero fantástico contemporâneo – aqueles escritos no século XX. Temos, assim, uma divisão entre o que seria o gênero fantástico

⁶ Vale apontarmos que *O Horror sobrenatural em literatura* começou a ser escrito em 1924 e teve sua finalização em 1927. No entanto, sofreu inúmeras revisões até sua publicação feita dois anos após o falecimento do autor, em 1939. Há ainda uma revisão publicada em 1945.

até o início do século XX – fantástico tradicional – e o que viria a ser realizado a partir do século XX, por escritores como Kafka (1883 – 1924).

Vemos, a partir disso, que a literatura fantástica foi definida e redefinida durante muito tempo no âmbito dos estudos literários. No entanto, não podemos deixar de mencionar também outro fator que, em certa medida, influenciou o desenvolvimento de uma definição do fantástico. Sigmund Freud em 1900 (anteriormente aos estudos já apontados), através da publicação de *A interpretação de sonhos*, lançava uma luz sobre a mente, permitindo, assim, que as relações do inconsciente e do onírico se aprofundassem. A abordagem freudiana estendeu-se por várias frentes da cultura, incluindo-se aí a literatura de ficção, de maneira que o fantástico/insólito nela presente lhe serviram de base para refletir sobre aspectos da psique humana cujo funcionamento escaparia às abordagens baseadas em princípios definidos pelo racionalismo cartesiano, no qual o indivíduo teria uma consciência de si e buscaria, assim, o caminho do conhecimento.

Voltemos, agora, aos autores já elencados que trabalharam na busca de uma definição da literatura fantástica. H.P. Lovecraft foi um notável escritor de contos de terror e seus escritos eram disponibilizados ao público através de inúmeras revistas, tais como: *Leaves*, *The Vagrant*, *Weird Tales*, *The Scot*, *The Fantasy Fan*, *The United Amateur*, *Tales of Magic and Mystery*, entre outras⁷. Na introdução de seu livro *O Horror sobrenatural na literatura*, o autor diz que a literatura fantástica é aquela capaz de provocar o medo, especificamente do insólito, no leitor. Um mundo não real ou espiritual seria uma junção do desconhecido e do imprevisível. Tudo aquilo que não poderia ser explicado racionalmente (pela ciência, por exemplo), constituía, então, foco da narrativa fantástica, acrescidos ainda a um apelo à cultura folclórica popular, rituais religiosos e mistérios não decifrados do nosso universo.

Desta forma, ele define não apenas o conjunto temático causador do pavor, mas, em suma, as condições para que ele pudesse se desenvolver e atingir a emoção do leitor. Esse sentimento que se pretende produzir está vinculado ao coletivo, ou seja, é válido para toda a humanidade.

⁷ As publicações constantes nessas revistas se destinavam ao público que buscava uma literatura com a temática sobrenatural, através do uso de uma escrita fantástica. Grande parte delas eram importantes meios de divulgação dessa forma de escrita, sendo, assim, importantes para o gênero e ocupando um papel importante na história do fantástico. São também classificadas como ‘*pulp*’, por conta da baixa qualidade dos papéis utilizados, além de ser, também, uma referência a um tipo de história de qualidade menor ou absurda, ‘*pulp fiction*’.

A história fantástica genuína tem algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com lençol arrastando correntes, conforme a regra. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2008, p. 17)

Posto isso, vemos que para que o medo desempenhasse seu papel no leitor, se instalando em suas sensações, a atmosfera criada pelo escritor seria de extrema importância. Para ele, quanto mais profundo fosse o medo e o pavor provocados pelo contato com esferas desconhecidas, através da leitura, quanto mais completa e unificada fosse a história que transmitisse essa atmosfera, melhor seria a obra. O autor indica que o medo seria o sentimento mais intenso e antigo que permeia a experiência humana, principalmente quando se trata do desconhecido.

Lovecraft aponta ainda para a questão da ambientação produzida pelo autor. Para ele, extremamente importante porque seria através dela que o fantástico, gradualmente, se definiria e se sustentaria, mesmo que por pouco tempo. O leitor permitiria, aos poucos, que o mundo organizado e natural fosse afetado, de tal forma que se aproximasse do caos. O mundo real continuaria regido por leis da natureza e teria nas leis científicas suas explicações, porém, sofreria um abalo e teria algumas leis suspensas ou, mesmo, derrotadas. Assim, a literatura com esses traços dependeria da imaginação e da predisposição do leitor para se afastar de suas convicções cotidianas. Derrotado, o mundo real continuaria existindo, claro, porém com muitas de suas determinações contrariadas. Não se formaria outro mundo, maravilhoso, com outras regras; existiriam, apenas, mudanças relacionadas à antiga natureza. O momento de mudança ou de adequação seria tido, então, como uma etapa do espanto.

A suspensão, por outro lado, marcaria uma linha mais tênue entre o real e o fantástico. Afinal, a lei não fora quebrada, mas temporariamente anulada, enquanto o medo estivesse sendo gerado no leitor. Após o cumprimento da proposta, a lei natural se restabeleceria, o mundo criado pelo fantástico perderia sua constituição, porém, conseguiria por um breve momento provocar o efeito ao qual fora destinado. Para Lovecraft, dois elementos seriam aliados: a incerteza e o perigo. Além do fato que, em suas palavras, o ser humano estaria mais disposto a lembrar de dores e ameaças de

morte do que do prazer; assim, a literatura que possuísse essas características estaria continuamente em existência, o que podemos perceber desde tempos remotos até hoje.

Alguns teóricos refutam a ideia de considerarmos literatura fantástica obras que não conseguem manter o efeito de medo no leitor até o seu desfecho final. Lovecraft, no entanto, acredita que a duração do efeito produzido não altera a sua intensidade, o que seria, então, mais importante para uma definição. Ele defendia que o importante é a sensação produzida pelo autor no leitor. O caráter sobrenatural seria medido, então, ao avaliarmos se o leitor foi provocado a experienciar uma sensação de profundo pavor diante de algo desconhecido.

Anos depois, em 1970, Todorov definiria, em *Introdução à Literatura Fantástica*, o fantástico como sendo um gênero vizinho de dois outros: o *maravilhoso* e o *estranho*. Através da obra temos acesso a um estudo mais aprofundado e consistente, com mais detalhes das características que nos permitem colocar a literatura fantástica em seu devido lugar de importância. O *estranho*, de um lado, estaria mais perto da realidade, já que seus fatos poderiam ser explicados e definidos através de parâmetros naturais e científicos, partes constituintes da realidade humana. O *maravilhoso*, por outro lado, seria residente de um mundo imaginário e impossível para a realidade humana. Esse novo mundo se encarregaria de suas próprias regras e lógicas. Assim, se não é possível, através da incerteza, estabelecer o estranho nem o maravilhoso ou sobrenatural, devido à falta de explicações dentro da lógica destes mundos, o fantástico seria instaurado; afinal, ele é o mundo do equilíbrio instável e das hesitações. As explicações dos acontecimentos que possam ser baseadas no maravilhoso e estranho colocariam o fantástico em derrocada.

Com essas delimitações, Todorov nos aponta o ápice do fantástico: a característica de produzir, no leitor implícito, a hesitação entre o sobrenatural e o real, provocando um equilíbrio instável. Se esse equilíbrio, em qualquer lado, fosse desconstituído, o fantástico teria seu fim. Vemos, novamente, a relação com o sentimento produzido no leitor, o que já anteriormente havia sido apontado por Lovecraft, apesar de este autor vincular o *medo* como prerrogativa, e não a *hesitação*, como aquele.

Freud, assim como Todorov, irá se referir à incerteza do leitor ao abordar as questões que distinguem os contos de fadas das narrativas em que a subversão do real não é aceita ou excluída.

O mundo dos contos de fadas, por exemplo, abandonou desde o início o terreno da realidade e aderiu abertamente às convenções animistas. Realização de desejos, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação do inanimado, são outros tantos efeitos usuais nos contos que impedem estes de dar a impressão da estranheza inquietante. Com efeito, para que este sentido aflore é necessário que haja debate, a fim de decidir se o “incrível”, que foi superado, não poderia, apesar de tudo, ser real. (FREUD, 1933, p. 206)

Os contos de fadas, então, não se utilizam da nossa dúvida sobre o que seria realmente realidade e o que consideramos como pura imaginação. As outras histórias sobrenaturais, no entanto, se utilizam do medo e tiram proveito das nossas dúvidas com relação a essas questões.

Todorov soube demonstrar os aspectos de uma obra fantástica que permitiria que a constante hesitação na narrativa fosse possível. Ele expõe três condições – duas necessárias e uma desejada – para que haja a instauração do fantástico: a hesitação provocada no leitor como reflexo da narrativa, uma atitude que rejeite a alegorização ou poesia da obra (que terminaria com a hesitação) e, como desejado, a identificação do leitor com algum personagem, de preferência o narrador.

Já elencamos a definição do fantástico através do posicionamento entre dois mundos: o real e o sobrenatural. No entanto, é válido lembrarmos que a realidade humana, que irá propiciar os contornos do que é real e do que é sobrenatural, é balizada por uma sociedade e cultura na qual o fantástico se constituirá. Em outras palavras: tudo que ultrapasse o que temos definido como leis e normas é, num primeiro contato, tido como fantástico. Porém, a tradição cultural está sujeita a uma definição dentro de um tempo e espaço específicos, já que, ao longo dos anos, há uma troca de influências e outras culturas através de contatos pessoais.

Então, estamos diante de mundos estabelecidos por padrões socioculturais, de forma que estes critérios estabelecem paradigmas diferenciados da realidade. Com a evolução da ciência, podemos confrontar verdades (até então tidas como) incontestáveis com outras, muitas vezes assumidas como impossibilidades, ou mesmo inverdades, no momento de sua primeira circulação. Ou seja, o fantástico se adapta ao contexto sociocultural, verificando o que é verossímil (e plausível) num determinado tempo e espaço.

Isto novamente nos aponta para a importância do leitor para a delimitação do que é fantástico, já que as ações, dentro da narrativa, só podem ser autênticas no momento em que o leitor implícito faz a enunciação. Mesmo com o hiato presente entre

a criação da obra, por parte do autor, e da leitura, por parte do leitor implícito, Todorov acredita que a dúvida produzida pela presença do fantástico permaneceria independente do momento da leitura, como se o sentimento do leitor fosse algo comum a qualquer indivíduo, internalizado em todos os leitores, não importando a época ou cultura.

Uma vez que podemos ter uma mudança de norma a qualquer momento e a instabilidade, que o fantástico tanto busca, é difícil de ser mantida, alguns teóricos, então, associaram essa teoria com a narrativa do conto, principalmente o conto breve. Todorov, todavia, afirma que o fantástico é um elemento que está presente somente em parte da obra, direcionando-se para o maravilhoso ou estranho. No entanto, a *hesitação* permaneceria até o final.

A dificuldade de manter o fantástico durante toda uma obra, principalmente se tomarmos os romances como exemplo, se deve ao perigoso jogo do equilíbrio instável. O estranho, com suas regras estabelecidas, faz parte de um passado aceito no presente. O mundo maravilhoso, no entanto, só pode ser possível num futuro, onde novas regras ainda poderiam ser definidas. Assim, o fantástico seria o tempo do presente, entre um passado conhecido e um futuro incerto. Este apontamento coloca o fantástico como algo breve, instável e no momento atual.

Existem ainda outros fatores que poderiam invalidar a incerteza proveniente do fantástico. Eles seriam, para Todorov, a leitura poética ou alegórica da narrativa. Para ele, as imagens poéticas não são descritivas, ou seja, não devem ser entendidas em sua literariedade. Em contrapartida, o fantástico necessita de que o leitor possua uma reação aos acontecimentos que estão sendo produzidos no mundo em que está sendo evocado: assim, não pode existir a não ser na ficção, vista aqui como oposta à poesia.

Rimas, versos, ritmos, figuras de linguagem tendem a dificultar a instauração de verdade – já que eles possuem uma forte ligação com a escrita poética – que possam colocar um personagem diante de um mundo maravilhoso ou estranho. A hesitação só acontece quando existe certa lógica, na sequência do que é narrado. A estrutura poética, por conta de sua essência, tende a ser mais livre e desvinculada de personagens, efeitos, causas e enredos. Mas, a imagem poética, por si só, não descaracteriza o fantástico.

Outra forma de acabar com as hesitações seria a alegoria. Quando abordamos a poesia, vimos que o autor colocou em lados opostos o sentido poético e o sentido de referência da ficção, ou seja, não podemos tomar um símbolo a ferro e fogo na ficção. A alegoria, no entanto, contém um sentido figurado, diferente do sentido ficcional ou literal do texto. Assim, na oposição entre alegoria e sentido literal, analisamos outro

patamar de literariedade. Um fato narrado, inicialmente, pode ser interpretado com outro sentido. Mas esse outro sentido deve ser explícito desde o início, para não dar margem a interpretações errôneas.

Se a alegoria não for categórica, explícita, ela pode ser utilizada como uma forma de descaracterizar o estabelecimento da dúvida. Fora isso, muitos textos alegóricos somente explicitam seu aspecto totalizador ao final. Durante a narrativa, então, podemos vivenciar momentos fantásticos, que só vislumbraríamos como alegoria ao final da leitura. A poesia e a alegoria podem ser utilizadas para a construção do fantástico, desde que demonstradas como tais desde o seu início.

Há ainda teóricos que apontam o uso do cômico como uma marca de desconstrução do fantástico. Porém, não é o uso da comicidade em si que provocaria a morte da construção fantástica, mas, uma leitura alegórica, conforme apontada por Todorov. De toda forma, o uso do cômico, seja ele grotesco ou irônico, não desvanece a dúvida colocada pelo fantástico. Afinal, seu uso poderia servir como um ‘leve’ escape do ambiente de tensão em que a narrativa se encontrava, promovendo assim, no leitor, um maior assombro ao se desligar da ambientação densa e depois, de forma abrupta, se ver novamente em seu meio.

Passemos, agora, às características formais que, segundo o crítico, permitiriam a instauração e manutenção do fantástico. O *discurso figurado* é um traço presente nas obras desse gênero. É possível o estabelecimento de um mundo maravilhoso paralelo à hesitação, através do uso de hipérboles. Um fato exagerado – se considerarmos o sentido literal – seria a ponte que nos levaria para um mundo onde seria possível a quebra de regras naturais.

Outro traço seria o uso de comparações ou expressões que apontariam indiretamente para o acontecimento sobrenatural que viria a se evidenciar, ou, que encaminharia o leitor, aos poucos, a ficar preparado para o acontecimento maravilhoso que viria. Todorov aponta como elementos constantes em narrativas fantásticas o uso de modalização e do imperfeito. O uso do imperfeito, por exemplo, produz, no leitor, imprecisão quanto ao fato narrado. Assim, a hesitação advém do emprego de verbos no imperfeito. Em relação à modalização, com expressões como: “eu tinha a impressão”, “parecia-me que” etc., nos é apontado que o emprego de locuções introdutórias transformam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado sem, contudo, alterar a significação final. Todorov diz em *As estruturas narrativas* (1979):

Se essas locuções estivessem ausentes estaríamos mergulhados no mundo maravilhoso, sem nenhuma referência à realidade cotidiana, habitual; graças a elas, somos mantidos ao mesmo tempo nos dois mundos. (TODOROV, 1979, p.153-154)

Todorov trata também de outro aspecto: o narrador presente nas obras fantásticas. Com a utilização da narração em primeira pessoa (por um narrador representado) é possível que duas características – desejadas para que a dúvida seja estabelecida – sejam, enfim, conseguidas: a partir do narrador representado, a verossimilhança é fortemente reforçada, criando assim um estreitamento entre o leitor implícito e o personagem-narrador.

A hesitação, então, estará dependente da intensidade com a qual o fato narrado foi interpretado como verdadeiro e da relação entre o narrador representado e o leitor. Esse será mais convencido de sua própria dúvida, quanto mais autoridade o narrador possuir sobre a ação narrada. Assim, em obras fantásticas encontraremos frequentemente narradores de extrema fidedignidade, com alto conhecimento e saber, para que possam, então, ser autoridades sobre o assunto.

Veremos também que muitas vezes existirá uma busca por referências científicas e técnicas, assim como para fatos históricos como formas de aumentar a credibilidade e autenticidade. A isso somamos o aparecimento de narradores que são, por exemplo, professores, especialistas, detetives.

O narrador ideal, segundo definição todoroviana, nos põe defronte a um personagem que agiria com perplexidade frente à ação do fantástico, ao passo que a hesitação fosse apresentada ao leitor. O foco principal, então, seria a sua própria figura, diminuindo assim a presença de outros personagens e, por consequência, sua importância na narrativa.

Os atos narrados, a ambientação do espaço e a atmosfera de mistério, para Todorov, seriam elementos supremos na narrativa, já que ele acreditava que a caracterização dos personagens não era sofisticada. Ele acreditava que a atmosfera possuía características mais marcantes, já que não existia importância na elaboração dos personagens.

Outro traço que podemos encontrar diz respeito ao uso da composição da narrativa, que rumo para um ápice que será alcançado gradualmente. O clímax seria o momento em que tudo ocorreria e todo o resto seria uma preparação psicológica para isso. A graduação, portanto, pode ser descrita como uma *anestesia* – causando a

sensação de segurança – que prepara o leitor aos poucos para aceitar o que muitas vezes é contra a sua realidade, creditando veracidade aos fatos presenciados.

Podemos perceber que, fora a condição necessária para que o fantástico seja estabelecido, ou seja, a hesitação perante um acontecimento (ou mundo) estranho e/ou maravilhoso, outras características, como o uso da retórica, o narrador em primeira pessoa, personagens de pouca importância, ambientação espacial bem feita, um enredo que nos aponte para um ponto máximo da narrativa e o emprego tanto da modalização quanto do imperfeito são elementos sempre presentes em obras fantásticas, em maior ou menor quantidade.

Como um adendo, vale comentar que os contos de António Vieira, presentes na obra a qual nos dedicamos, são repletos de referências e intertextualidades. Além disso, em grande medida, as narrativas são construídas com um uso retórico exacerbado, com intuito, nos parece, de o autor reafirmar o conhecimento acerca das referências e temas evocados para a construção da narrativa. As ambientações produzidas pelos narradores de Vieira não apresentam muitas novidades em suas construções, pois, apesar de as narrativas ocuparem espaços físicos e históricos díspares, em muitos momentos podemos perceber a repetição de um molde, principalmente no que diz respeito ao desfecho das histórias, “forma” essa repetida, talvez, pela concepção de que se certo modelo teria funcionado num conto, possivelmente, seria o caminho para os demais. Isso ocorre, por exemplo, na inexatidão dos locais onde os contos são narrados: eles possuem marcações culturais, porém, elas poderiam ser estendidas ou modificadas e, ainda assim, o enredo abordaria os mesmos aspectos propostos.

Ainda para Todorov, a presença de certos assuntos ou campos semânticos específicos não seria suficiente ou necessária para definirmos esse gênero. De maneira mais ampla e abrangente, o autor especifica dois grandes grupos temáticos: os temas do “eu” e os temas do “tu”. No primeiro estariam os temas ligados à *metamorfose*, ao *acaso*, ao *pandeterminismo* e à *pansignificação*, à *dicotomia entre ideia e percepção*, à *limitação entre sujeito e objeto* e à *modificação do paradigma entre tempo e espaço*.

Metamorfose seria tanto a possibilidade de transformação natural de um ser quanto a geração de outro, sobre-humano. O *acaso* (ou casualidade) seria a possibilidade de um acontecimento não previsto ou pouco provável. O *pandeterminismo* podemos definir como uma grande sequência de acasos, com motivações totalmente alheias ao mundo natural. Assim, a determinação superior, provocadora dessas ações

que fogem da probabilidade natural teria, por trás de si, um significado aglutinador ou *pansignificado*. Nas palavras de Todorov:

Passemos a um grau de abstração mais elevado ainda: qual é o sentido último do pandeterminismo manejado pela literatura fantástica? [...] nós todos o conhecemos, mas sem lhe atribuir a extensão que tem aqui: as relações que estabelecemos entre os objetos permanecem puramente mentais e não afetam em nada os próprios objetos. [...] Em outros termos, a um nível mais abstrato, o pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque. (TODOROV, 2012, p. 121)

Após a quebra desses limites, ocorre um fluxo de determinações de um lado para o outro: essas determinações só podem ser explicadas naturalmente na individualidade, sendo, portanto, geradoras de hesitação por conta de sua sucessiva ocorrência. O acaso é, para o fantástico, uma importante peça na instauração do seu mundo, constituindo-se, então, como um meio para que o espanto fosse atingido.

A *divisão entre a ideia e a percepção* é baseada no sintoma psicótico ou da ação esquizofrênica, tendo em vista que ambas as patologias não conseguem distinguir, de forma plausível, o mundo real (ou sensível) do mundo imaginário. Existe também num outro campo de conceitos paradoxais, referente a não delimitação entre objeto e observador. Citando Piaget, Todorov encaminha apontamentos referentes a uma teoria que busca a fusão entre o “eu” e o mundo exterior na infância humana. Fato que também ocorre através do uso de drogas alucinógenas. *Metamorfose*, segundo Todorov, seria a ação de interpenetração do indivíduo com o meio, causando em sua personalidade uma tendência a se multiplicar ou mesmo fraturar-se. Na *alteração do paradigma de tempo e espaço*, temos o alongamento ou encurtamento do tempo físico e a distensão ou compressão do espaço físico. Todorov define que a temática do “eu” é uma manifestação ligada à psique infantil.

Além disso, ele define que os temas do “eu” estejam ligados ao sistema freudiano de percepção-consciência. Assim, qualquer forma de alteração provocada no sujeito é decorrência direta de seu olhar voltado à realidade. Com a percepção alterada devido a inúmeras possibilidades, tais como drogas, os sonhos, o acaso, a esquizofrenia, a psicose, ou mesmo a farsa, a realidade para este sujeito se torna desvirtuada. A alteração no estado da consciência – para o fantástico – seja ela de que forma for, provocaria um caminho novo na concepção do que seria realidade.

Todorov encaminha apontamentos que, de certa forma, nos fazem lembrar o que abordávamos no capítulo anterior acerca da questão identitária. Afinal, sendo a

literatura fantástica uma possibilidade de (des)construção e (re)estabelecimento de paradigmas, nada mais coerente a partir de uma percepção-consciência acerca do que envolve o indivíduo e seu ambiente, que ele possa se questionar e ampliar sua relação com a identidade, seja ela posta de forma individual ou coletiva.

Concluindo a sua teoria, Todorov elenca três patologias associadas ao discurso psicótico: a *catatonia*, a *paranoia* e a *esquizofrenia*. A *catatonia* seria, de forma sucinta, a recusa de se comunicar por parte do indivíduo, que se refugiaria no silêncio, não constituindo uma maneira de expressão literária, mas, sim uma ausência.

Já a *paranoia* permite um processo de referência à normalidade: para o psicótico, o que é vivenciado possui uma existência real, é ligado a um mundo de ‘realidade’, mesmo que essa esteja distorcida para os padrões do observador. Com o uso desse discurso percebemos o desvanecimento de índices lexicais, como os subtítulos, ou outras expressões literárias; fatores que deixariam mostrar a presença de um mundo referenciado não real. Outro elemento que desaparece completamente no discurso paranoico é o uso de índices fonéticos como entonações ou de expressividade sonoras, ou mesmo não verbais, como gesticulação ou elementos que apontem a qualidade do discurso. Sem esses elementos não é possível demonstrar, de forma clara, o mundo paranoico e, portanto, não existem referências para com o mundo real.

No discurso paranoico, o processo de referência é normal; já no discurso *esquizofrênico*, a referência não é criada, não é possível elencar facilmente nenhum fato cujas palavras relatam. Existe uma clara perturbação de referência ao mundo tido como real. Ele indica três procedimentos linguísticos para esse tipo de discurso. O primeiro possui relação com os processos metalinguísticos que estão ligados à qualificação do estatuto do discurso. Alguns elementos empregados são: as anáforas, as conjunções sem lógica e a ausência de elementos balizadores de hierarquia. Nas anáforas, principalmente as pronominais, acontece uma mistura entre os referentes e antecedentes do discurso causando, no leitor, um estado de perplexidade ou surpresa. Outra forma de se causar perplexidade é vista quando se utilizam, para a quebra da lógica que se era esperada, conjunções causais, adversativas, de inclusão e de sucessão temporal. Finalizando, os balizadores hierárquicos – que deveriam organizar os segmentos do discurso – desaparecem, provocando, assim, a perda da sequência narrativa.

O autor aponta ainda para um segundo grupo de perturbações de referência no nível das proposições da narrativa. Uma proposição inacabada, que nada mais seria que proposições acopladas sem relação nenhuma de conteúdo, ou mesmo conjunções que

fossem indicativos de hierarquia, juntamente com proposições contraditórias, constituiriam esse grupo. A *incoerência* – que seria resultado da impossibilidade de se construir um referencial – seria parte do terceiro e último grupo.

Todorov realizou uma expansão do conceito temático ao retirá-lo do simples conteúdo e encaminhá-lo para sua forma e, também, ao fazer conexões destes temas com a psique do indivíduo, além de ter utilizado, de forma contundente, as definições de Freud acerca do inconsciente no que diz respeito à criação de temas do “eu” e do “tu”. Resumindo, a hesitação provocada pela insegurança na interpretação dos fatos vivenciados ou narrados pelos personagens seria o mundo fantástico de Todorov. A incerteza, por conseguinte, estabeleceria uma instabilidade de equilíbrio entre um mundo estranho e outro maravilhoso.

Contudo, duas coisas deveriam ser evitadas para que o fantástico continuasse: primeiramente a leitura poética, e, em seguida, de uma leitura alegórica. Porém, conforme já apontado, esses elementos poderiam ser aliados do fantástico, se utilizados de forma coerente. Outro ponto que é necessário apontar como perigoso diz respeito à mudança das regras de formação dos mundos em contato, mudança possível por conta da dependência cultural.

Conforme já vimos anteriormente, em relação às características formais do gênero fantástico, segundo Todorov, podemos falar sobre o uso retórico, o narrador em primeira pessoa, a característica apagada de alguns personagens, da elaboração da atmosfera presente na narrativa, a ideia de tempo presente, da composição voltada para o clímax e do uso de modalizadores e do imperfeito. Como temática teríamos os temas do “eu”, diretamente ligado ao olhar do sujeito que se encontraria alterado diante da realidade, e os temas do “tu”, que apontariam os relacionamentos distorcidos do indivíduo com outros indivíduos ou, até mesmo, consigo próprio. A distorção da realidade poderia, então, provocar no narrador um movimento que estaria refletido em seu discurso. Assim, o uso de anáforas, de balizadores hierárquicos, proposições inacabadas, conjunções ilógicas entre outros, juntamente com a própria *incoerência* adviriam do efeito psicótico.

Na última parte de sua obra, Todorov irá apontar os elementos que instauraram a literatura fantástica no século XIX, apresentando, também o que seria a literatura fantástica no século XX. Para ele, a literatura fantástica do século XX diferia grandemente das histórias fantásticas tradicionais, devido ao fato de que, no fantástico tradicional, se partia do natural para atingir, posteriormente, a hesitação diante do

maravilhoso; já no fantástico contemporâneo – se assim o pudermos chamar – se faz o caminho inverso, partindo do sobrenatural para, aos poucos, se chegar ao natural.

Postas essas informações, queremos verificar como tais características e noções se aplicam diretamente ao nosso objeto de estudo. Continuando o nosso percurso, passaremos agora a abordar a Literatura Portuguesa, na qual António Vieira está inserido. É possível perceber, na produção de certos autores, a forma como a ambientação narrativa se faz marcada pelos aspectos presentes na Literatura Fantástica que expomos neste capítulo, bem como as características referentes à identidade, conforme abordamos no capítulo anterior.

3. Além-mar, além-terra: Identidade e Alteridade na Literatura Portuguesa

*Cada um de nós é vários, é muitos, é uma proximidade de si mesmos.
Por isso aquele que despreza o ambiente não é o mesmo que dele se
alegra ou padece. Na vasta colônia do nosso ser há gente de muitas
espécies, pensando e sentindo diferentemente.*

Fernando Pessoa, Livro do desassossego, anotações de 30/12/1932.

É possível observar na produção literária portuguesa – e na cultura portuguesa de forma geral – a recorrente preocupação com questões relacionadas a uma identidade nacional⁸. Basta analisarmos algumas obras para percebermos claramente a preocupação em relatar, seja através da poesia ou da prosa, a busca pela alteridade do indivíduo português.

Essa jornada remonta aos primórdios da constituição de Portugal como reino soberano. Inúmeros são os relatos que abordam ou tentam comprovar o caráter da alta nobreza do reino português e, com isso, encaminhar o imaginário popular para uma visão da identidade portuguesa como algo divino e inevitável. Para exemplificarmos esse caráter, lembremo-nos do conto ‘A Dama Pé-de-Cabra’, presente no livro *Lendas e Narrativas* (1851) de Alexandre Herculano (1810 – 1877), que retoma antigas histórias portuguesas sobre a origem da linhagem real.

⁸ Apesar desses traços estarem presentes na escrita lusitana a construção discursiva sobre uma identidade nacional – que não será aprofundada neste trabalho –, não é exclusividade ou mesmo privilégio português, visto que o mesmo ocorre para além dos limites de Portugal. Para estabelecer isso, podemos perceber como Benedict Anderson, em seu *Comunidades Imaginadas* (2008), irá trabalhar aspectos em que a temática nacional se faz presente, considerando que tanto a nacionalidade (ou condição nacional) como o nacionalismo são frutos culturais específicos. Ele explicita: “O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridas no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto de rupturas do final do século XVIII –, gera a necessidade de uma narrativa de “identidade”. (ANDERSON, 2008, p.279). Ao apontarmos a busca por compreender o que vem a ser identidade nacional, fica o questionamento se é possível, a partir dela, decalcarmos o que poderia ser identidade do indivíduo, e o próprio Anderson nos dá a resposta ao dizer que “[...] há uma diferença central de função entre as narrativas pessoais e as nacionais. Na história secular da “pessoa”, há um começo e fim. Ela surge dos genes dos pais e das circunstâncias sociais, subindo a um palco histórico efêmero, onde desempenhará um papel até a sua morte. Depois disso, nada resta além da penumbra da fama ou da influência que perdura. [...]. As nações, porém, não possuem uma data de nascimento claramente identificável, e a morte delas, quando chega a ocorrer, nunca é natural.” (ANDERSON, 2008, p.279). Portanto, apesar de ambas tentarem encontrar respostas para a mesma problematização, os caminhos e descobertas serão, invariavelmente, diferentes e apontarão para aspectos que não farão sentido numa ou em outra ponta. O que não impede que a partir da construção identitária nacional um indivíduo não possa tomar consciência de aspectos referentes a si.

Iremos encontrar inúmeros autores que se debruçaram sobre a busca da compreensão do caráter identitário português e suas influências dentro e fora de suas fronteiras. Luís de Camões (1524 – 1580) descreve em *Os Lusíadas* (1572), a famosa epopeia lusitana, as grandes navegações portuguesas e aponta o sentimento de identidade que percorre a cultura portuguesa, conforme podemos observar na primeira e na segunda estância do Canto I:

1

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

2

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis, que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles, que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando;
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Fica evidente, nas estrofes acima, o sentimento que perpassa a “alma portuguesa”, na qual a força de todas as conquistas apontará para a glória que Portugal viveria em seu período mais promissor e marcante.

A pergunta ‘*quem sou eu?*’ se faz presente na epopeia escrita por Camões, na qual as glórias e toda a honra e garra dos portugueses ao enfrentarem os diversos entraves no caminho para as suas conquistas e vitórias possuem o papel de construir uma identidade através das marcas do passado. Desta forma, uma identidade pessoal pode ser decalcada de uma ideia de identidade nacional portuguesa, claro que, esse aspecto, se faz presente em outras mentalidades fora de Portugal, porém, como nosso olhar se posta numa produção portuguesa, é importante percebermos isso.

Essa construção identitária possui elementos contraditórios, principalmente se nos detivermos na análise do Canto IV, que parece já antever o declínio que o reino português vivenciaria das glórias alcançadas – principalmente feitas através das conquistas ultramarinas: afinal é a voz de um velho (que podemos, então, identificar como a voz do conservadorismo português, que não desejava toda vanguarda e

conquistas trazidas com as viagens marítimas e também como uma voz que denuncia a construção que se estaria buscando) que anuncia todos os males que a partida para as grandes glórias iriam trazer, afinal o país ficaria à mercê de ataques (lembramos que, historicamente no tempo narrado, todos na Península Ibérica estavam sob o domínio dos mouros havia pouco tempo)⁹ e tudo não passava de uma aventura movida por cobiça:

94

(O Velho do Restelo)

Mas um velho d'aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando,
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
C'um saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto peito:

95

—"Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atíça
C'uma aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vão que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles experimentas!"

No entanto, mesmo com essa contradição entre o passado glorioso e o presente desolador, observamos o desvanecer da construção que ao longo dos anos foi produzida. Aqui, antes de prosseguirmos, cabem as palavras de Eduardo Lourenço, que, em *Mitologia da saudade* (1999), aponta não somente o que já elencamos como também nos convida a pensar e explorar um pouco o que está na alma portuguesa:

[...] desde as invasões napoleônicas até ao definitivo estabelecimento da Monarquia Constitucional (1834), Portugal discute-se. Por conta do que é ou foi, por conta do que não é e quer ser: um país europeu, com o mesmo ou análogo modelo político e cultural corrente na Europa. Desde então, de uma certa maneira, Portugal e a sua cultura nunca mais deixaram de se discutir. (LOURENÇO, 1999, p.103-104)

Já em *O labirinto da saudade* (1991), Lourenço irá nos dizer:

⁹ Aos nos referirmos sobre a questão do domínio mouro, estamos relembrando a invasão militar e populacional que começou a partir de 711, quando tropas islâmicas, provenientes do norte africano, atravessaram o Estreito de Gibraltar e venceram, então, o último rei dos Visigodos, Rodrigo, pondo fim ao Reino Visigótico. Após isso, os mouros ampliaram sua presença e foram aumentando seu domínio sob a Península Ibérica, que só seria reconquistada com a vitória dos reis Fernando e Isabel, em 1492.

De pura presença geográfica, natural, lugar de um destino certo ou incerto entre vida e morte, a Pátria converte-se em realidade imanente da qual cada cidadão consciente é solidário e responsável. Assim como no domínio político lhe é pedido que directa ou indirectamente a assume pelo voto, assim culturalmente, o que a Pátria é ou não é, interpela o escritor com uma força e uma urgência antes desconhecidas. Cada escritor consciente da nova era escreverá, como Fichte, o seu pessoal discurso à sua nação, cada um se sentirá profeta ou mesmo messias de destinos pátrios, vividos e concebidos como revelação, manifestação e culto das respectivas almas nacionais. (LOURENÇO, 1991, p.82)

Ainda, em *Nós e a Europa ou as duas razões* (1994) podemos encontrar as palavras de Lourenço sobre como, de forma genérica, ele define identidade:

Quer para o indivíduo, quer para o grupo, quer para uma nação, a identidade, em sentido óbvio, é um pressuposto [...] para o indivíduo, o grupo, a nação, a questão de identidade é permanente e se confunde com a da sua mera experiência, a qual não é nunca puro dado, adquirido de uma vez por todas, mas o ato de querer e poder permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é. (LOURENÇO, 1994, p. 9) [grifo nosso]

Para Eduardo Lourenço, os portugueses querem: “permanecer conforme ao ser ou ao projeto de ser aquilo que se é” (LOURENÇO, 1994, p.11), sendo que a constante rememoração do passado exerce, nos mesmos, o impedimento de se investir numa vida real, no tempo presente, e um sentimento de retorno ao que já se passou, já que não consegue pensar em si, sem esse passado (LOURENÇO, 1994, p. 11). De forma consistente, então, o povo português tenta reviver esse passado glorioso, e, sobretudo, trazê-lo para o presente.

Fazendo um salto temporal, com a chegada do Modernismo, que traz consigo uma nova sensibilidade e entendimento da realidade, vemos a sua influência na Literatura Portuguesa. Se voltarmos ao início do século XX, encontraremos três grandes referências para a literatura moderna portuguesa (e mundial): Fernando Pessoa (1888 – 1935), Mário de Sá-Carneiro (1890 – 1916) e Almada Negreiros (1893 – 1970) que, com nuances distintas, abordam e apontam o mesmo aspecto a respeito da formação identitária pessoal e social.

Lourenço considera o Modernismo português como resultado de uma dupla experiência, que estaria, então, ligada a uma metamorfose de imagem do que vinha a ser a imagem de Portugal e a uma “nova sensibilidade e visão da realidade” (LOURENÇO, 1991, p.79).

Na obra de Fernando Pessoa, encontraremos uma busca pelos sentidos de Portugal e a angústia do sujeito na modernidade, partindo daí o estilhaçamento do ‘eu’ e a busca pelo que se desdobra de si *mesmo*. Mário de Sá-Carneiro, em diversas das suas obras, vai relatar a divisão do sujeito em dois, caracterizando uma tentativa de compreensão do indivíduo, que muitas vezes é extremamente explicitada por sua perturbação discursiva. Na lírica de Almada Negreiros, perceberemos uma crítica à sociedade que se busca ‘homogênea’, menosprezando assim a formação pessoal de cada indivíduo.

Apesar de se poder relacionar a presença do tema da identidade nas obras desses autores como sendo uma ‘marca cultural’ portuguesa, também é fundamental, para que se compreendam as especificidades do tratamento ao qual a questão é submetida, inscrever os textos num contexto mais amplo, considerando-se que o Modernismo representa, na história da Literatura, uma nova forma de perceber-se, uma nova visão de consciência que desperta novas sensibilidades e entendimento do mundo que nos cerca e do qual fazemos parte em nossa identidade.

Nesse ambiente onde impera a necessidade de explicar o indivíduo em si *mesmo* e sua relação, seja com o *outro* ou com a natureza que lhe cerca, Pessoa irá assumir um papel empreendedor no qual, através da linguagem, criará o mundo em que esteja concentrada essa marca experiencial moderna, onde o *outro* não mais é identificado pelo que lhe é alheio, mas, antes, por aquilo que se desdobra de nós próprios. Nas palavras de Pessoa: “Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.” (PESSOA, 1974, p.81)

Pessoa considera que a busca do indivíduo por si tem como ápice a percepção de sua natureza múltipla (o que sua obra heteronômica explorará), percebendo, claro, a dificuldade que tal multiplicidade possui.

Temos ainda que apontar, com relação ao que já foi comentando, o que José Gil aborda sobre o contexto sócio-histórico-político de Portugal. Gil fala sobre o que chama do grande impasse existente em Portugal no início do século XXI, o “medo de existir”, que estaria ligado a um desequilíbrio entre a projeção de um futuro e o revolver do passado.

Em Portugal nada acontece [...]. Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico. Talvez por isso os estudos mais sólidos e com maior

tradição em Portugal sejam os que se referem ao passado histórico, numa vontade desesperada de inscrever, de registrar para dar consistência ao que tende incessantemente a desvanecer-se (e que, de direito, se inscreveu já, de toda maneira – mas onde?). (GIL, 2007, p.15)

Diferente do que foi apontado por Lourenço, num contexto que compreendia parte do século XIX e início do século XX, Gil, nessa descrição aponta para a percepção de que a literatura não possui qualquer papel ativo na reversão desse medo, ficando a cargo dos estudos históricos, então, a função que pode ser parcialmente análoga ao papel da literatura (visto que a forma de manuseio dos fatos e documentos se fazem diferentes nas duas).

O teórico deixa a cargo dos estudos históricos a *inscrição* do passado no presente, evitando-se assim seu desaparecimento, ou mesmo desequilíbrio, promovido pela relação com o presente daí resultante. Já a *inscrição* por parte da literatura (que é a defendida por Eduardo Lourenço) seria de outro valor, não funcionando como um duplo do discurso histórico, mas, antes, tendo como papel a problematização do próprio registro. Assim, na perspectiva de Gil (que não alcança o elemento literário, presente em Lourenço), Portugal se porta como uma ilha isolada pela falta de *inscrição* e pelo “medo de existir”.

Vale, aqui, apontarmos que a produção de António Vieira pode ser comparada a essa metáfora de ilha isolada que Gil atribui a Portugal, visto que, em sua produção, parece existir uma marca, que talvez possamos considerar como “característica autoral”, pois apesar de sua origem lusitana e de seu papel no meio social ao qual está inserido, seus textos não possuem Portugal como ponto de partida ou mesmo chegada. Suas histórias poderiam ocorrer ao longo de toda a Europa ou da Ásia, por exemplo. No entanto, a preocupação identitária nos “moldes portugueses” está presente.

Porém, a partir do momento que se aceita a *inscrição* de Portugal no mundo, através da forma como Fernando Pessoa trabalha a questão referente ao sujeito moderno, fica mais difícil não perceber, então, que exista coisas em comum entre aquele país e seus vizinhos europeus. Não é possível, dessa forma, a imagem de ilha isolada, evocada por Gil, já que Pessoa, e outros companheiros da *Geração de Orpheu*, estabeleceram significativas viagens ao redor de si e do *outro*, em um intenso diálogo com a viagem.

Tais leituras permitem-nos fazer uma ponte entre o contexto da experiência moderna, marcada por uma vivência bastante particular da individualidade e da

identidade, e o que se apresenta na produção de Pessoa, Sá-Carneiro e Almada, na qual podemos perceber claramente a experiência do indivíduo moderno e suas diferentes transformações no embate entre o ‘*eu-próprio*’ e o ‘*eu-outro*’. Assim é possível buscarmos estabelecer uma ‘*marca comum*’ de como eles se reportam ao estilçamento da identidade do sujeito e como ela é apresentada em suas obras.

De toda forma, existe também a preocupação com a *inscrição* do imaginário literário português num contexto mais amplo, que abarque as produções modernistas de outros países e igualmente aquelas que, em Portugal, dialogam com o modernismo. Tal esforço de inscrição pode contribuir para aprofundar a reflexão sobre a busca da identidade pelo sujeito moderno e sobre os meios que são utilizados, comumente, para que ela seja trabalhada.

Com esse panorama estabelecido podemos, de forma clara, compreender a inscrição do conto ‘*A Estranha Morte do Professor Antena*’, presente na obra *Céu em Fogo* (1915) de Mário de Sá-Carneiro, como um escrito que visa ilustrar a relação do ser humano com essa constante busca por sua identidade, seja utilizando-se de conceitos reais e lógicos ou lançando mão de recursos que trabalhem com uma realidade aspirada ou surreal. Em todo caso, é inerente durante o conto que o tema norteador e latente diz respeito à identidade e a sua formação no indivíduo e os meios que ele utilizou para alcançá-la.

O professor Antena, reconhecida personalidade em sua época, começa uma busca por entender perfeitamente a formação da identidade. Para essa jornada, ele empreende uma série de estudos e ponderações que visavam comprovar cientificamente que a nossa formação como ‘*ser*’ nos dias de hoje tinha relação direta com algum tipo de ‘*ser*’ que fomos em outra época ou período. Como cientista que era, buscou através dos estudos exatos comprovar a sua teoria. Entretanto, vale ressaltar que a formação da identidade e a forma como ela se apresenta a nós, seres dotados de racionalidade, pode apresentar caminhos que fogem, em alguns momentos, da racionalidade e lógica que estamos acostumados a ter e a desenvolver em nossa sociedade. Assim sendo, o professor Antena se viu defronte de um grande abismo: o real x o fantasioso. É de conhecimento geral que esse abismo é transposto constantemente pela humanidade, porém a forma como o fazemos continua sendo um grande mistério. Para tentarmos entender esses dois lados, podemos nos ancorar nas palavras de Frye (2000):

O homem vive num meio ambiente que chamamos de natureza e também vive numa sociedade ou num lar, um mundo humano que ele está tentando construir a partir da natureza. Há o mundo que ele vê e o mundo que ele constrói, o mundo em que vive e o mundo que quer viver. (FRYE, 2000, p. 167)

O que Frye aponta nos leva a compreender o que o professor Antena percebe em sua viagem por entender o indivíduo: como habitante desse ‘duplo mundo’, o ser humano se vê diariamente frente a frente com realidades díspares, que muitas vezes excluem resoluções e soluções palpáveis de um ‘mundo’ no outro. Em nossa imaginação – ou no mundo que criamos – todas as coisas se tornam mais acessíveis e práticas, já que ela desconhece leis ou regras que possam impedir um resultado de se tornar real. Dessa forma, o professor Antena se lança como morador permanente do mundo da imaginação, criando até elementos concretos no mundo ‘real’ para que pudesse ultrapassar o limite que se estabelece entre os mundos.

É relatado durante o conto que o professor Antena acreditava que a imaginação era algo limitado e que a prova viva disso seria que um artista só conseguiria criar num número restrito de artes: pintura, poesia, música etc.. Se, de fato, a imaginação fosse livre, não haveria restrições e o artista acumularia outras obras de outras Artes. Ele se baseia nessa teoria para tentar nos provar que a fantasia se apoia em reminiscências, ou, conforme ele nos fala:

Só podemos imaginar aquilo que vimos ou de que nos lembramos. Se vimos, a fantasia chama-se memória. Se apenas nos lembramos sem nos recordarmos de o ter visto – é nesse caso a fantasia pura. O homem que mais reminiscências guardou – será aquele cuja fantasia mais se alargará. Génios serão pois os que menos se esqueceram. (SÁ-CARNEIRO, 1915, p.240)

A sua crença se aportava no fato que a nossa vida, como indivíduo contemporâneo, se baseava de forma irrefutável numa outra vida do nosso ‘eu’ num ‘*outro-mundo*’ da nossa existência, ou: “não somos mais, na vida de ontem e na de hoje, do que as sucessivas metamorfoses, diferentemente adaptadas, do mesmo ser astral. O homem é uma crisálida que se lembra” (SÁ-CARNEIRO, 1915, p.240).

Para comprovar essa teoria, o professor utilizou-se de cálculos exatos e instrumentos que pudessem dizer o exato local onde no espaço, o nosso ‘*ser*’ de hoje pudesse vir a ocupar o mundo do nosso ‘*ser de ontem*’ ou ‘*ser de outro-mundo*’. Seus cálculos estavam corretos, sua teoria também. Porém o que ele não pode prever é o fim a que essa busca ‘insana’ o levaria.

Ao estabelecer a ponte entre os dois mundos, que já citamos, é necessário não esquecermos que o mundo fantasioso só existe por causa da nossa vivência no mundo real: caso fôssemos moradores permanentes do outro mundo nada mais seríamos que fantasias de um ‘ser’ que estaria estabelecido no mundo tido como real. O fim do professor Antena, em sua busca por conhecer a fundo a formação da identidade, foi a morte, não das ideias, mas a morte física.

É por meio do despontar de uma nova sensibilidade e entendimento da realidade que o modernismo representa na história da literatura um momento que corresponderia à consciência de uma ruptura ao mesmo tempo de uma invenção e recriação.

Há de se perceber que essa ‘marca cultural’ – a busca constante no meio lusitano por se entender como Nação e indivíduo – continua em voga na Literatura Portuguesa Contemporânea, tais como na produção literária de José Saramago (e sua extensa produção literária) e António Vieira, autor foco de nosso estudo.

A esse último dedicaremos, em seguida, um capítulo específico no qual iremos, além de apresentá-lo, trabalhar a análise de dois contos presentes na sua obra, a fim de demonstrar a problemática que vimos discutindo.

4. António Vieira: *Contos com monstros*, Identidade e Fantasia

Mudar mundo em mito, sonho em lenda, memória em narrativa, filtrar o contínuo da natureza em imagens laminadas, e de uma delas extrair uma outra natureza.

António Vieira, *Contos com monstros*, Post-Scriptum

Médico psiquiatra, antropólogo e professor universitário, António Manuel Bracinha Vieira nasceu em 1941, em Lisboa. Graduou-se pela Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, com especialização em psiquiatria. Tem uma vasta pesquisa em Etologia, cujas noções e conceitos tentou aplicar nas Ciências Humanas. Durante algum tempo, em paralelo com as atividades académicas e pesquisas, desenvolveu a sua aproximação com a literatura a qual se dedica integralmente nos dias atuais.

Dentre as suas obras, tanto no campo biomédico como literário, temos:

- *Discurso da ruptura da noite*: Prolegómenos a uma teoria do conhecimento fenomenológico-dialéctica (1976), Lisboa: Edição do autor.
- *Etologia e Ciências Humanas* (1983), Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- *A Fenomenologia da criação artística em Mário Botas* (1984), Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- *Doutor Fausto* (1991), Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- *Ensaio sobre o Termo da História*: Trezentos e sessenta e cinco aforismos contra o Incaracterístico (1994), Lisboa: Hiena Editores.
- *Ensaio sobre a Evolução do Homem e da Linguagem* (1995), Lisboa: Fim de Século.
- *Metamorfose e jogo em Mário de Sá-Carneiro* (1997), Lisboa: &etc
- *Tunturi* (1998), Lisboa: &etc.
- *Dissonâncias* (1999), Lisboa: &etc.
- *O Regresso de Penélope* (2000), Lisboa: Colibri.
- *Sete contos de fúria* (2002), São Paulo: Globo.
- *Improvisações sobre a ideia de Deus* (2005), Lisboa: &etc.
- *Fim de Império* (2009), Lisboa: ASA.

- *A undécima praga* (2009), Lisboa: &etc.
- *Olhares de Orfeu* (2013), Lisboa: &etc.

É importante deixar claro que a fortuna crítica sobre o autor é muito pequena, de forma que pouco pode ser utilizado para embasar esta pesquisa. O que é possível encontrar nesse sentido concentra-se em pequenas resenhas, algumas publicadas em revistas de literatura, outras em *sites* diversos pela internet.

Em *Contos com monstros*, título brasileiro de *Dissonâncias* (1999), publicado pela Editora Globo, é possível conferir que o autor se utiliza de elementos presentes na Literatura Fantástica – a qual, por intermédio de diversas formas artísticas, têm ao longo do último século e deste atual, mostrado a possibilidade de conceber questões reais a partir de conceitos que estão para além da realidade objetiva. A obra nos leva a cenários distantes da nossa realidade atual, seja para o meio de um império oriental ou para o cume da mais alta montanha, incentivando-nos a pensar, ou ao menos conceber efemeramente questões ligadas à nossa alteridade.

Como português, António Vieira trilha o caminho da tradição cultural lusitana impregnada por séculos de história, de que tratamos no capítulo anterior, trazendo assim a ideia por nós defendida da importância da identidade, seja ela representada pelo conhecimento do ‘*eu-próprio*’ ou do ‘*eu-outro*’.

Juntando o elemento *viagem* como iniciador ou formalizador da identidade, seja intrapessoalmente ou extrapessoalmente, com a Literatura Fantástica, presente na obra de António Vieira, podemos perceber que a busca por identidade se reflete com elementos que sempre estiveram presentes na Literatura Portuguesa. Assim, utilizando António Vieira como elemento representativo da tradição portuguesa nos dias atuais, e fundamentados nas teorias brevemente desenvolvidas até aqui, procuramos caracterizar a identidade, principalmente nos escritos portugueses, como uma manifestação universal (que podemos encontrar também na literatura francesa do Século XX). Assim sendo, falar de identidade é tentar entender o constante jogo entre o uno e o diverso, entre centro e periferia, entre o instituído e o excluído/marginalizado, o que cria uma dialética cada vez mais rica.

Como apontamos anteriormente, ao falarmos sobre a questão da ilha isolada e de como Vieira poderia ser um exemplo dessa metáfora através dos seus escritos, vale estabelecer que, mesmo que *Contos com monstros* não possua uma conexão com o *locus*, já que os textos que o compõem não se passam narrativamente em Portugal, ele é

um exemplo de como é possível encontrar traços da tradição literária acerca da identidade e a maneira pela qual ela chega até à contemporaneidade de nossos dias.

Passemos, então, para a obra.

4.1. Contos e sua essência identitária e fantástica

Os contos carregam, em sua essência, uma bagagem que revela os múltiplos conhecimentos e interesses do autor, que apontam para o lado religioso, sociocultural, geográfico e filosófico, dando, com isso, a possibilidade, em nossas análises e interpretações, de vislumbrarmos inúmeros caminhos a serem percorridos e expostos.

Percebem-se, nos textos, sinais comuns: se situam fora de Portugal (e na maioria das vezes, fora da Europa), utilizam-se de personagens ou elementos narrativos que possuem tanto traços do fantasioso como noções biográficas, e sempre expõem um enigma ou uma questão que fica em suspenso, deixando-nos pensativos com as vastas possibilidades de conclusões. Fora esses aspectos apontados, percebemos que os contos podem ser agrupados em pequenos blocos, que podem ser divididos de acordo com a temática utilizada ou mesmo pelo contexto cultural em que está inserido.

As narrativas presentes na obra, em ordem, são: “Os bonzos”, “O golem”, “A ânfora”, “A conferência”, “O confronto”, “A procura”, “Tamar”, “O objeto”, “O dragão”, “As folhas das palavras tomam já cores profundas”.

Os mesmos encontram-se presentes pelos caminhos que já elencamos anteriormente. Eles, diligentemente, transparecem uma realidade que, a depender da maneira como olhamos, se apresenta de múltiplas formas, sendo possível encontrar múltiplos mundos num só lugar. “O objeto”, para exemplificarmos, é recheado de um tom sobrenatural/fantástico, apesar de toda a erudição que seus personagens possuem e relatam. Porém, é a marca do sobrenatural que nos dá o tom durante a leitura do texto, temos realmente a impressão que as máscaras – trazidas de várias partes do mundo, principalmente da região africana, e pertencentes a tribos com forte influência da magia – estão nos observando, mesmo estando postos de fora e sem termos nenhuma ao nosso alcance.

Esses traços fantásticos não apenas encaminham o nosso olhar para outra dimensão, como nos abrem perspectivas de compreensão que não nos seriam possíveis com o uso de uma racionalidade baseada somente na lógica a que estamos acostumados e temos acesso.

Muito além do uso do fantástico, podemos perceber a presença de um discurso que, de uma forma sutil, quer representar algo além do que está posto. No *Dicionário de termos literários* (2004), do professor brasileiro Massaud Moisés, encontraremos a seguinte definição:

A alegoria constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para tornar inteligível um outro sentido expresso” (Lausberg 1966-1868, III:311), – um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – **uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra**. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. (MOISÉS, 2004, p.14) [grifo nosso]

A alegoria, claro, não é uma exclusividade da Literatura. Seu uso ultrapassa barreiras temporais e geográficas e podemos perceber que, por conta do seu caráter dual, pode-se mover num espaço retórico no qual coexiste com a fábula, a parábola e o símbolo. Encontramos alegorias fora do campo literário, em filmes, desenhos, esculturas. E em qualquer desses lugares existe a presença de um discurso oculto, mascarado, que é explicitado por outro.

Antônio Vieira, com toda sua bagagem intelectual, é hábil em propor sutis alegorias em sua obra. No entanto, apesar de o próprio autor nos dizer no “*Post-scriptum*” o que abaixo transcreveremos, podemos perceber que toda bagagem de intelectualidade, por sua parte, pode fazer com que a leitura se torne maçante e, de alguma forma, impeça o leitor de alcançar o que, em suas palavras, seria o objetivo principal de sua escrita:

Que o efeito de tudo isto – ou seja, a leitura de um conto concluído – possa bulir com a realidade, e o mundo de essências (da ficção) venha a influir no mundo de fundamentos (da acção), eis o motivo para a maior das surpresas: só a analogia, o contraste, a ironia, o paradoxo ou a provocação podem desencadear tão insólito encontro entre os dois mundos – o do prazer e o do poder – fazendo com que o jogo do fictício estremeça a solidez do mundo que parece sério e sólido, onde decorre a rotina dos homens e se exercem os dinamismos da sociedade. (VIEIRA, 2001, p. 157)

Ora, o pensamento do autor é o de ‘provocação’. Porém, a linha entre a provocação e a indiferença é tão tênue, que alguns leitores, que não tenham comprado o seu ‘ideal’ ou forma de escrita podem não se instigarem tanto como seria o seu desejo e empenho através da escrita, já que por muitas vezes ele produz uma literatura

enigmática, que permite aos seus leitores as mais variadas leituras e descobertas, abrindo possibilidades para interpretações e perguntas que dependem do olhar de cada um que lhe esquadrinha.

Com isso, percebemos que existem camadas escondidas nas superfícies dos contos, que se mesclam ao texto através da retórica e que querem dizer muito mais do que aparentemente apresentam, esperando apenas que seus caminhos sejam desvendados ou que possamos perceber a sua presença, mesmo sem conseguir entender claramente.

No capítulo inicial, quando, baseados nas palavras de Frye acerca do abismo que existe entre o nosso mundo e um mundo criado, propomos a Literatura Fantástica como uma ponte que, de diferentes formas, serve como diluidora ou mesmo indiciadora desse jogo posto entre representação do real e do fantástico. Tentávamos expressar o fantástico representando nas artes um papel de fluidez, afinal está sempre entre fronteiras, nunca se estabelecendo, de fato, em um ou outro lado, seja o da nossa realidade vivida, seja da realidade aspirada.

Dessa forma, podemos vislumbrar o fantástico como elemento subversivo, já que lhe é de essência a capacidade de “quebrar fronteiras”, nas palavras de Lucie Armitt em *Theorising the fantastic* (1996). A crítica ainda aponta que os textos de cunho fantástico, de forma geral, possuem uma relação de abertura e de serem “não-contidos”, pois, através deles seria possível trabalhar excentricidades e explorar aspectos sócio-políticos que estão além da mera fantasia.

Na tentativa de expressar elementos da Literatura Fantástica, em *Contos com monstros* e suas relações com questões identitárias, cabe notarmos que o conjunto de narrativas dialoga consideravelmente com alguns aspectos tidos como próprios do gênero fantástico, segundo as proposições de Todorov.

Antes de adentrarmos a análise dos contos “O golem” e “O confronto”, gostaríamos de expor adiante alguns pontos acerca da questão fantástica presente em outras narrativas de *Contos com monstros*, que não são nosso objeto de estudo, mas que se constituem bons exemplos de como o escritor trabalha com elementos fantásticos e, com isso, a questão da identidade.

Destacamos, a partir de Todorov, cinco estratégias de criação fantástica percebidas nessa obra: 1) acronia; 2) junção de elementos díspares; 3) causalidade irreal ou mágica; 4) referências ao irreferente (uso de objetos, animais ou entidades divinas) e 5) redução do real ao absurdo.

Vejamos:

1) Acrónia

A estratégia da acronia se dá, originalmente, para avolumar ou mesmo adensar a questão sincrônica de forma a nos fazer perceber uma anulação do tempo, fato muito utilizado quando se parte para narrativas oníricas, como, por exemplo do conto “As folhas das palavras tomam já cores profundas”.

O relato transcorre após a realização de um evento literário. O protagonista encontra outros três participantes na saída e, após algum tempo, caminhando, e em estado de dormência, percebe que os mesmos eram ninguém menos que escritores japoneses do passado. A narrativa segue com o relato das conversas e apontamentos desenvolvidos no decorrer desse passeio. É perceptível o uso da acronia atuando no esvaziamento do tempo:

Concluía-se a **primeira tarde** de trabalhos sobre literatura japonesa da época feudal, em Kyoto. Fiquei **sentado** ainda por momentos enquanto os congressistas se **moviam em espessas**, lentas filas. [...] À porta do salão dos congressos o frio da rua revelou-me o **grande cansaço que se acumulara em mim** [...] enquadraram-me de um lado e de outro, e senti como o escudo que formavam se me tornava protector em terra estranha, para mais quando a **minha fadiga crescia a cada passo e me oscilava o corpo, talvez já mesmo o espírito, de modo indisfarçável**. (VIEIRA, 2001, p. 145-146) [grifo nosso]

O narrador, até esse momento, relata uma história precisa em termos cronológicos, principalmente se nos detivermos à demarcação temporal ‘primeira tarde’, logo ao início do texto. Porém, continuando a leitura, encontramos:

Conversava ainda com os três escritores... mas seria **coerente** naquilo que dizia? **ou estaria sucumbido pelo sono e o cansaço?** Que **grau de domínio** podia pôr ainda numa conversa que a grande fadiga afastava de mim? (VIEIRA, 2001, p. 145-146) [grifo nosso]

De antemão, percebemos que a noção temporal, proveniente do relato de quem nos guia na história narrada não pode ser levada em consideração, afinal, a todo o momento, de forma marcada, temos uma afirmação de que estamos frente a alguém: “[...] perdendo-se pelo espaço, talvez mesmo pelo tempo, sumidas já ao longe” (VIEIRA, 2001, p.146). Prosseguindo com a leitura, vamos percebendo que a narrativa se passa: “[...] quando o sono me submergia já: mas prossegui meus passos” (VIEIRA, 2001, p.147).

Dada a acronia, o narrador se envereda por encontrar nos espaços (bosques, pavilhões, antigas construções), presentes no caminho por onde passam os diferentes autores japoneses, datados do período feudal – temática do evento que participara. Seu sonho lhe enleva, já que os escritores concedem não apenas uma forma de participação como também uma ‘missão’, a de cuidar dos manuscritos que a ele tinham sido deixados.

As pálpebras abriram-se-me de novo, a custo e em ruptura penosa. **Encontrei-me sentado** em posição incômoda, os dedos formigavam, a garganta, dolorosa, secara; envolviam-me o frio e a penumbra. Por ali mesmo onde, à minha frente, se estendia a encosta em que o vento inclinava a chuva em paliçada e agitava as árvores da montanha, alinhavam-se filas descendentes de cadeiras de um **anfiteatro deserto. Despertava sozinho na sala dos congressos. O sonho vivido** em sons e cores de enigma, que ali **se interrompia**, devolvia-me a um mundo de ruídos hostis e tons cinzentos, que trazia de volta o desencanto do futuro. Senti as articulações dolorosas, chamadas de novo ao movimento. Das minhas mãos a realidade arrancara ao desejo os manuscritos, dissolvendo-os como fizera ao tecido do sonho. As mensagens que me eram destinadas voltavam, ainda antes que as conhecesse, ao sigilo e à guarda dos fantasmas – e eu não teria mais guia que me conduzisse ao palácio de Uji. (VIEIRA, 2001, p. 145-146) [grifo nosso]

A narrativa nos deixa claramente expostas tanto a quebra de tempo quando se está partindo para o sonho, quanto a sua volta para o tempo presente. É como se a acronia fosse estabelecida para que, ao final, fosse simplesmente ignorada, numa tentativa, talvez pueril, por parte do narrador, de permanecer preso àquele tempo que jamais existiu ou, de fato, viria a existir.

Neste conto, o sonho é o retrato da realidade aspirada, em que está posto o desejo do protagonista de ser *outro*, ou, pelo menos, de estar inserido em um lugar a qual não pertence. Como se não estivesse pronto para desempenhar o que lhe é proposto na realidade que vive. Elias, acerca desse último ponto, explicita:

Pessoas biologicamente maduras continuam socialmente imaturas. Trata-se de rapazes e moças, adolescentes, jovens inexperientes ou seja lá que nome recebam – não mais crianças, mas ainda não homens e mulheres. Eles levam uma vida social distinta, tendo uma “cultura jovem” – um **mundo próprio**, que diverge marcadamente do dos adultos. E, embora o prolongamento e o caráter indireto de sua preparação, causados pela constante expansão do conhecimento, possam facilitar sua assimilação na vida social adulta, frequentemente a tornam mais difícil em termos emocionais. (ELIAS, 1994, p.104-105) [grifo nosso]

Não estamos sugerindo, com isso, que sonhos sejam características exclusivas de jovens, ou de pessoas imaturas como sugere o crítico. Apenas queremos frisar, clarificando o que possa ter passado despercebido, que esse desejo, presente na narrativa de Vieira, no qual o protagonista anseia por viver plenamente na quimera que sua mente produziu, nada mais é que uma tentativa de fuga, provavelmente, da possibilidade de se construir como indivíduo frente à sociedade, que para ele é reflexo de tristeza, sem esperanças ou aspirações futuristas. Essa melancolia com a vida real reflete, mesmo que inconscientemente, uma não aceitação do seu papel como indivíduo, sendo necessário, através de uma manifestação onírica, o desempenho de uma função que lhe traga a realização esperada, em um mundo ansiado, que se opõe, claramente, ao que se tem acesso através da realidade. A crise identitária faz com que a procura de suas respostas, ou o seu esquecimento, se dê através de uma fuga, posto que nesse mundo onírico se encontra o alento e pertencimento não realizado no mundo real. No entanto, essa representação, ao final, parece apontar apenas para o dissolvimento do deslumbramento, ou o pertencimento proporcionado pelo mundo almejado, que não permanece mais no mundo consciente, ou real, em que o protagonista estava inserido. Nas palavras de Hall (2005, p.32): “[...] a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”.

2) *Junção de elementos díspares*

A junção de elementos díspares, ou fusão de elementos diferentes, faz parte também do processo no qual há união de universos de referências distintas, ou pela mistura entre sonho e realidade (como falamos anteriormente), ou pela confusão entre níveis ou planos.

Vamos ler no “*Post-Scriptum*” de Vieira:

Estes contos nascem de uma **fusão de universos em aparência incompatíveis** e que uma mudança de plano da realidade permite urdir em comum. Procuram participar do dom dos sonhos de reunir diferentes redes em um enredo único. Conglobam mónadas de mitos, lendas e memórias, que, como os elementos do universo, se podem combinar de cem mil maneiras produzindo tessituras sempre novas; são puras emanções do desejo, caprichos entregues à propriedade ordenadora da palavra, itinerários contados como histórias. (VIEIRA, 2001, p.156) [grifo nosso]

Percebemos, pela escrita do próprio autor, uma estratégia em que estão presentes figuras como analogias e paradoxos, regidos, estes, pela simultaneidade ou o agregamento. Por essa razão podemos perceber a figura do duplo e do sonho, jogando de forma conjunta com o entendimento entre espaço e tempo, pela disposição de espaço e tempos diferentes.

Nesse sentido, transcrevemos, na íntegra, o menor conto presente na obra “Tamar”, em que se percebe de saída esse aspecto:

Ao cruzá-la entre a duna e a onda na brisa fresca de umas férias na praia – sendo ambos adolescentes, e correndo ainda a *Belle époque* –, sentiu-se seduzido só de vê-la: grandes pestanas negras e recurvas e um acervo de sardas animavam-lhe o rosto; o cabelo preto, caracoleante e caudaloso serpenteava-lhe pelos ombros até aos braços brancos; seios agudos erguiam-lhe a blusa em dois pontos que o olhar cobiçava. E com que confiança avançava no vento! Como os sinais óbvios acenados entre ambos reverberaram de um para o outro, sentiram a uníssono o dardo do desejo e correram a amar-se. Na urgência da nudez, ele conheceu a impaciência de desviar dela os olhos para desfazer os laços dos sapatos, desabotoar com mãos inábeis e febris toda a camisa infinda, forçar o fecho *éclair* que se negava – e cada instante era-lhe obstáculo. Liberto, olho-a então, atônito de vê-la: nua, os belos seios, simulados, tinham-se-lhe evolado, e dois mamilos tristes mal se erguiam entre auréolas negras; Tamar tomara entre os dedos um algodão húmido, e com ele dissolvia frente ao espelho o enxame de sardas salmonadas pintado em sua pele; e logo os destros dedos descolaram invisíveis películas que erguiam linhas de pestanas postiças. Por fim, num gesto desastrado, arrancou a peruca que quisera manter (vinha de uma família de judeus radicais), e o crânio rapado irrompeu, irregular e róseo. Como no luto de uma mulher bíblica, despojara-se dos femininos atributos, dos volumes ondulantes que tanto o tinham acendido, e oferecia-se enfim, magra, nua, envergonhada, friorenta e pálida, a um acto de amor que ainda assim se consumaria, com sons de mar ao fundo. (VIEIRA, 2001, p.101-102)

Não temos como ler o título “Tamar” e não sermos remetidos à história da personagem bíblica que está relatada em Gênesis, no capítulo 38. Como parte do que queremos apontar, traremos aqui uma pequena remissão à história bíblica, em que procuramos expor detalhes que, em grande medida, nos ajudarão na interpretação do texto de Vieira.

A narrativa, que faz parte do Antigo Testamento, relata que a personagem Tamar primeiramente casou-se com Er, filho de Judá, porém, por conta das ações indevidas praticadas pelo marido, deus o matou, deixando-a viúva e sem descendência. Para que houvesse descendência, Tamar foi dada como esposa ao seu cunhado, Onã, o qual, sabendo que os filhos gerados não seriam seus (posto que levariam adiante o nome de

Er), sempre, ao se deitar com a esposa, derramava o sêmen no chão, fato que levou deus a também matá-lo, por conta de seu comportamento.

Novamente viúva, e sem possuir, ainda, descendência, Judá, o sogro, disse que quando seu terceiro filho, Selá, crescesse mais, pois era bem mais jovem que seus irmãos, os dois se casariam, e fez Tamar ir morar com seus pais, enquanto esperava. Nesse meio tempo, a esposa de Judá falece e passando o tempo de luto, o mesmo vai visitar seus trabalhadores em outra localidade.

Ao saber disso, Tamar retirou suas vestes de luto e disfarçou-se com um lenço, se colocando no meio da estrada por onde seu sogro passaria. Vendo-a e não sabendo que era sua nora, pensando se tratar de uma prostituta, Judá a desejou e deitou-se com ela, dando-lhe como garantia de um futuro pagamento o cajado e selo com cordão do sogro. Após um tempo, chegou ao conhecimento de Judá que Tamar estava grávida, e o mesmo, exercendo a lei mosaica, determinou que ela fosse trazida para fora de sua tenda e morta. Quando estava sendo levada para ser queimada viva, mandou dizer ao sogro que estava grávida do homem que seria dono das coisas que estavam em sua posse e era para ele reconhecer a quem pertencia tais objetos.

Dessa forma, Judá a viu como sendo mais justa que ele, já que o mesmo estava evitando entregá-la ao seu filho. A história segue, narrando o nascimento de dois meninos, um dos quais seria responsável pela linhagem de Davi e, sucessivamente, de Jesus.

Ora, a Tamar do conto não procurava, pelo menos não nos é dito isso, herdeiros. E também sua sedução não foi exercida para com seu sogro, o que causaria alguma estranheza visto que estavam sob os auspícios da *Belle Époque*, conforme nos é narrado. A característica que iguala as duas protagonistas, de forma inegável, é a necessidade de se tornarem ‘outra’, para que, de certa forma, pudessem ser enxergadas como mulheres que provocavam desejos. A Tamar descrita por Vieira, fora da persona conquistadora, era literalmente uma mulher judia de uma ala ortodoxa do judaísmo, já que nos é relatado que ela possuía a cabeça raspada, sem nenhuma atração física. A sua *persona* sedutora contém, de forma clara, todos os atributos que são considerados ‘essenciais’ para atrair olhares e fazer o desejo de possuí-la vir à tona, da mesma forma, a Tamar do relato bíblico, através de artifícios, se demonstra outra, conseguindo, como nossa judia sem cabelos, que seus intentos sejam realizados.

A analogia feita por Vieira – que estabelece relações de uma personagem da tradição judaico-cristã com uma, por assim dizer, moderna – além de possuir, de certa

forma, uma crítica à forma como a sociedade olha para a beleza feminina e estabelece padrões, também aponta aspectos referentes a uma possível necessidade de mudança, como a produzida na *Belle Époque*, período conhecido pelas profundas transformações em vários planos, como o cultural.

Tamar transverte-se de outra persona. Esse transvestimento carrega as noções que anteriormente já falamos, afinal, ela tenta, ou anseia, por esconder seu real eu do contato social com o *outro*. Elias fala: “As pessoas estabelecem contato entre si com facilidade e frequência e fazem pesadas exigências emocionais umas às outras, exigências estas que são atendidas ou não, que trazem alegria ou pesar” (ELIAS, 1994, p.99), além de carregar todo o peso de sua própria não-aceitação, nossa protagonista ainda precisa lidar com exigências que lhe são postas, mesmo que involuntariamente, pela sociedade. Não estamos, com isso, dizendo que não é válido o processo de encontro e de busca do *outro* promovido por ela: o desejo de procura é tão válido como seu resultado, “O Desejo é desejo do absolutamente Outro” (LEVINAS, 1980, p.22).

A forma de busca, promovida por Tamar, é baseada exclusivamente em seu corpo. É por ele que suas intenções de contato com o *outro* irão ser estabelecidas:

[...] em consonância com a lógica do pensamento emocional, em que coisas objetivamente inconciliáveis podem facilmente afigurar-se conciliáveis e idênticas se estiverem imbuídas do mesmo sentimento, é comum sentir-se que essa barreira invisível se funde com o corpo visível. O corpo, tal como aparece ao sentimento, separa uma pessoa da outra como uma parede, ainda que tenhamos perfeita consciência de que é também ele que as une. (ELIAS, 1994, p.99)

Dessa forma, Tamar não deixa de estabelecer um contato que possui como possibilidade final a contemplação identitária, visto que ao tentar romper a barreira que existe entre seu corpo, real, e seu corpo, aspirado, ela se dispõe também a caminhar em busca do *outro*, conforme podemos ver em Levinas: “[...] a relação com o Outro não consiste em refazer num sentido oposto o movimento de afastamento, mas em caminhar para ele” (LEVINAS, 1980, p.49) ou ainda, segundo Ianni: “[...] pode até mesmo reencontrar-se, transfigurado em outro de si mesmo” (IANNI, 2003, p. 27).

3) Causalidade irreal ou mágica

A esse ponto, Todorov explica que podemos relacionar muito daqueles processos que dificilmente não iremos dizer que são ligados ao fantástico, tais como: fenômenos estranhos ou com magia, transformações, metamorfoses. Eles são operados

por uma casualidade que tende a chocar e coloca em xeque o que poderia ser crível ou, de forma geral, plausível. Existe, assim, uma ligação entre a casualidade racional e a magia, visto que podemos de certa forma, enxergar a magia como Jorge Luis Borges propõe em seu “El Arte Narrativo y la Magia” (1990):

[...] é a coroação ou pesadelo do casual, não sua contradição. O milagre não é menos forasteiro nesse universo que no dos astrônomos. Todas as leis naturais o regem, e outras imaginárias. Para o supersticioso, há uma necessária conexão não só entre uma bala e um morto, mas entre um morto e uma maltratada efígie de cera ou a ruptura profética de um espelho ou o sal derrubado ou treze comensais terríveis. (BORGES, 1990, p.213)

Borges ainda vai apontar que existem dois tipos de magia: a imitativa e a contagiosa, e cita exemplos de ambos, sobre o primeiro nos relata o procedimento que é realizado em tribos de feiticeiros da Austrália Central, que fazem feridas no antebraço, até sangrar, para que assim o céu pudesse imitá-los, fazendo com que a chuva caísse. Ou as mulheres de Sumatra que, estéreis, cuidam de imagens de crianças de madeiras, para que seus ventres se tornem fecundos. No que diz respeito à magia contagiosa, o escritor cita o caso de um unguento curativo, posto não em feridas, mas sim no objeto que causara a mesma. Podemos perceber o uso desse recurso por Vieira no conto “O objecto”, quando o escritor explicita sobre o poder de uma máscara sobre a protagonista da história:

– Nenhuma destas peças está aqui por acaso. Colhi-as uma a uma no terreno, todas me transportam a cenários únicos e fortes. [...] espaço de segredos onde reinava uma mulher que era senhora da magia. [...] – Acontecem coisas inusitadas nesta biblioteca – disse Elena, como quem não duvida do que afirma. – Decerto nem supõe que algumas destas estátuas, máscaras, figuras de génios, reis, chefes e antepassados se mantêm activas, trocam entre elas vivas forças... Algumas odeiam-se e evitam-se, outras há que se desejam com paixão violenta – e pela noite fora viram-se umas para as outras, aproximam-se ou afastam-se, movem-se lentamente dos sítios onde as tenho, derrubam mesmo às vezes as que estão pela frente. Alta noite ouvem-se ruídos, crepitações, rangidos, que vêm desta sala: de manhã encontro a ordem das peças alterada. E contudo ninguém aqui entra para além de mim própria. (VIEIRA, 2001, p.105-106)

Elena, a protagonista da história, permite que toda a possível magia presente nos objetos, vindo de tantos lugares da África, como Costa do Marfim, Congo, Mali, controle suas emoções e pensamentos:

Uma noite, tomada pelo tormento de não partilhar a origem de uma grande angústia, abriu uma fissura de luz na sua própria obscuridade e disse-me: “Se por vezes pareço andar longe, é que sinto perigo e ameaça.” E juntou a este outro dizer sibilino: “Ainda será difícil que me entendas: os meus rumos no passado criaram-me elos estranhos.”. (VIEIRA, 2001, p.108)

Seu relato continua, e de forma amedrontada ela finalmente permite que nós, leitores, e o seu companheiro, não nomeado na narrativa que nos é contada, possamos finalmente saber a origem de tamanho pavor:

[...] e guiou-me a um recanto mal iluminado da biblioteca de onde realçava uma pele de leopardo cujas patas com garras pendiam assimetricamente entre livros. Afastou colares de pequenas conchas enfiadas, deslocou estatuetas gémeas dos Yoruba, e retirou qualquer coisa de um ângulo sombrio. Tinha à minha frente, explícito, o *objecto*. Era uma máscara de madeira escura e baça, que se dissimulava naquela reentrância entre lombadas salientes de livros, como numa clareira sombreada da floresta a que só iniciados acediam. Peguei-lhe e observei-a no cone de luz de um *abat-jour*: era escavada como um elmo, erguida como um cone; o contorno, ornamentado e saliente, destacava a vertente da face, sisuda em traços rígidos, tendo arestas elípticas por maças de rosto. A fronte alta e lisa empurrava para baixo e reduzia a face, o nariz ríspido, a boca com os lábios cerrados como se estivesse no limiar de proferir um impropério, talvez mesmo uma maldição ritual. Mas o que valia o meu parecer intuído, onde nada sabia? No fundo de órbitas largas e escavadas como as de um crânio rasgavam-se duas pequenas fendas palpebrais sobre um fundo escuro que quase as elidia. Olhei de frente a máscara: destacava-se dela uma violência inexprimível. Segurei-a na mão esquerda, senti como pesava: percorri-lhe a superfície com os dedos da mão direita, tateando-a. E eis que o toque me deu dela pormenores ainda ocultos: senti-lhe a aspereza, as linhas-lâminas que a delimitavam; e quando a polpa do indicador passou sobre o rebordo da mandíbula encontrou fundos sulcos cujo padrão – ó enigma – era o que estava impresso no corpo de Elena: três traços paralelos e, frente a eles, um risco vertical! (VIEIRA, 2001, p.109-110)

Sobre a impressão presente no corpo de Elena nos é narrado páginas antes, o seguinte: “Eis ali, logo acima do umbigo – passagem entre o mundo que emergia e o aquém – um sinal inesperado, [...] marcas em relevo tatuadas a fogo – três traços paralelos, longos como falanges, e uma escarificação transversal” (VIEIRA, 2001, p.107). A ação que o objeto exercia sobre Elena era tão forte que, somente visualizá-lo, ou ser visualizada por ele, era motivo de insegurança.

Explorei o lado interno. Já Elena se inquietava com o meu estudo prolongado da máscara: “Não devemos demorar-nos num objecto perigoso. Devolve-o quanto antes ao sítio onde estava.” Experimentei então o uso mesmo da máscara, deixando que me envolvesse a cabeça

como capuz. Queria ter a impressão do seu contacto, e do que de dentro dela se captava do mundo. Continha um fio de fibra tenso à altura dos dentes, que mordi com firmeza para equilibrar. Senti a madeira fria e escalavrada sobre a pele, olhei pelas frestas das pálpebras, luminosas enfim, para Elena, ao meu lado: vi o seu semblante carregar-se de pavor, e ouvi o grito abafado que soltou. Por isso libertei-me logo da máscara e restitui-a à sua clareira exígua, entre livros, madeiras e garras de pantera. (VIEIRA, 2001, p.110-111)

O terror experienciado, é ainda explicado pela protagonista da seguinte maneira:

– Uma máscara africana como esta chama a si o génio maléfico a que pertence. Quem a usar, mesmo por um instante, pode ou ficar em perigo, ou proteger-se do poder do demónio que invocou: então, serve-lhe de suporte e põe em risco quem estiver próximo (VIEIRA, 2001, p.111)

A comprovação do uso da “magia contagiosa”, nessa narrativa de Vieira fica claramente exposta ao lermos:

– Tão longe do cenário a que pertence, aqui em tua casa, como se estivesse exposta em um museu, há-de ter perdido todo o seu poder.
 – Esta casa não tem nada em comum com um museu. E *o objecto* que seguraste e através do qual me olhaste pode desencadear as sortes mais funestas. Fortificou-se já da força vital de muitos seres humanos: é *um objecto* mergulhado na memória do sangue. [...] – Todo o suporte humano desta máscara encarna o fantasma que por ela actua, traz-lhe os poderes que lhe pertencem e se tornam actuais. Peço-te: não experimentes em ti nenhuma destas máscaras – não voltes, sobretudo, a experimentar aquela em que tocaste... [...] – Mas não é senão madeira, uma densa e bela madeira que desconheço: triturada, desfar-se-á num monte de serradura queimada, num resíduo de cinzas...
 – Todos esses actos podem ser arriscados. Procuo ainda saber como agir para me desembaraçar do objeto. Porque um espírito é algo que o tempo não afrouxa e a destruição dos próprios símbolos não pára. [...] – [...] e morreu da mesma forma. É decerto agora a minha vez. Mas também te arrastei ao domínio do perigo, uma forte ameaça paira sobre ti.
 Percebi que a mulher esplêndida e de aparência tão segura que conhecera e amava era atormentada por uma crença supersticiosa capaz de a entregar àquilo que temia. (VIEIRA, 2001, p.112-113)

A máscara exerce sobre Elena tal poder que, a nós leitores, é impossível não perceber, postos à distância – seja do lugar do qual a máscara veio, Serra Leoa, ou mesmo pelo afastamento a que estamos postos como leitores do relato – a magia que a cerca e, ao mesmo tempo, produz um sentimento paradoxal de sedução e amedrontamento, mantém laços estabelecidos com sua alma que, entregue a sua influência, não consegue se libertar, mesmo após o lançamento do objeto portador de

magia no meio do oceano, ação que seria, nas palavras de um feiticeiro, solucionadora. Elena, logo após o ato, sucumbe e falece, deixando-nos apenas na companhia de seu interlocutor, sem nome, com seus pensamentos e andanças. 25 anos após o episódio da morte de Elena e todos os acontecimentos eis que chegamos, enfim, ao encerramento da narrativa:

Mas não me enganava, nem me podia enganar: há marcas impressas na memória sob a força da emoção e que hão-de persistir incólumes enquanto vivermos. O que tinha em minha frente e o meu olhar revolvía era *o objecto*, a máscara negra, única, inconfundível, que Elena trouxera consigo e arrojara às águas profundas na minha companhia, havia talvez já uma eternidade. (VIEIRA, 2001, p.125)

A máscara conseguiu, de forma aparentemente ‘inexplicável’, voltar (lembramos que estamos diante de um relato que encerra em si aspectos fantásticos, logo, o inexplicável é visto como algo totalmente possível), e mais, se encontrar com alguém que estava presente no que deveria ter sido seu fim.

Elena e o personagem sem nome se conhecem em uma festa e, a partir disso, acabam por desenvolver uma relação emocional, imensamente marcada pelas preocupações e medos de Elena, provenientes da presença da máscara em sua vida. Desesperada por se livrar do mal que lhe assombrava, mas totalmente vulnerável a ele, como anteriormente vimos, os dois vão até o litoral, na tentativa de eliminar qualquer vínculo de influência, o que não ocorre. A possibilidade de que a máscara não teria mais poderes não se sustenta, já que, após a volta para Paris, nossa protagonista acaba por falecer e decorre o que acabamos de ler.

Antes de encontrar-se com o seu ‘velho conhecido’, a mesma passou por outras mãos, exercendo, sobre elas, o que havia exercido sobre Elena:

Entrei, pedi a máscara: a duríssima madeira resistira mais do que o metal que a envolvera, sobrevivendo ao rolamento pelos fundos, à erosão das águas, à abrasão do naufrágio e do dar-à-costa. Fora encontrada perto de Cherbourg – explicou-me o antiquário; a sua proprietária, que ele não conhecera mas a adquirira poucos meses antes, era uma colecionadora, ainda jovem, de arte africana: e tinha morrido logo depois, de uma doença estranha, sufocada e sem forças. A máscara fora então vendida, com todas as outras peças, e ele próprio a dispusera ali na montra, havia duas semanas. (VIEIRA, 2001, p.125)

Mais uma vez a magia contagiosa em ação. O único que jamais, pelo menos até o fim da narrativa, não se contagiou ou se deixou levar pelos poderes mágicos do objeto é nosso personagem anônimo. Como se não nos tivesse ficado claro anteriormente,

quando ele fala para Elena sobre a perda do poder da máscara longe de seu território, o último parágrafo do conto que leremos abaixo, enfatiza ainda mais sobre a imunidade do personagem às influências que a máscara negra pudesse causar a ele, ou mesmo, ao espaço para onde seria levada. E, de forma extremamente sarcástica, por assim dizer, a máscara é posta ladeada por dois importantes nomes da antropologia francesa, dedicados aos estudos das culturas africanas, como, talvez, uma alegoria de que o conhecimento, principalmente proveniente da academia, fosse um estabilizador de possíveis influências externas. Assim, a magia, ali, não teria nunca soberania, tal qual teve sobre Elena.

O antiquário não dava importância especial àquela máscara: não sabia de que área cultural provinha, nem tinha sobre ela qualquer informação além da história recente que contara; e concedia encontrar-se danificada. Vendeu-a logo por um preço simbólico. Alojé-a na pasta de couro que levava, e ao chegar a casa descobri, numa das pranchas de uma estante, um recanto abrigado, um diedro entre livros de Griaule e Leiris, onde ela encontrou nova morada: dali podia olhar-me a trabalhar na mesa em frente; e oferecia-se ao meu próprio olhar, esfíngica, suscitando o passado, **prestes a proferir a imprecação sagrada que eu jamais ouviria.** (VIEIRA, 2001, p.126) [grifo nosso]

Se pararmos para perceber como a questão da identidade é posta na narrativa inevitavelmente nos lembraremos das palavras de Ianni: “A viagem pode alterar o significado do tempo e espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes” (IANNI, 2003, p.22), pois é o que ocorre com Elena, já que através de suas inúmeras viagens, e de toda cultura apreendida por intermédio delas, permitiu que sua imagem fosse, paulatinamente, transformada por aspectos que antes desconhecia, ou nas palavras de Elias: “[...] indicam claramente a adaptação natural do ser humano ao convívio com os outros” (ELIAS, 1994, p. 159).

Além disso, o medo presente em nossa protagonista, sobre o qual já falamos, pode ainda ser interpretado pelas seguintes palavras de Elias, ao se referir:

Nas comunidades mais primitivas e unidas, **o fator mais importante do controle do comportamento individual é a presença constante dos outros, o saber-se ligado a eles pela vida inteira e, não menos importante, o medo direto dos outros.** A pessoa não tem oportunidade, necessidade, nem capacidade de ficar só. (ELIAS, 1994, p.108) [grifo nosso]

Exatamente o que ocorria com Elena. Mesmo não sendo um indivíduo ‘natural’ daquela sociedade, o tempo e a presença vivido no meio deles trouxe para sua

identidade a ligação com aquele grupo, o que fez, em grande medida, que suas ações e reações do presente estivessem ligadas, (in) diretamente, a tudo que vivenciara anteriormente.

4) Referências ao irreferente (uso de objetos, animais ou entidades divinas)

Podemos encontrar, nesse aspecto, variados elementos que o compõem, desde o uso de mitos referentes a entidades superiores e/ou divinas, até a utilização de objetos que contêm em si poderes ou mesmo mistérios. Umberto Eco, em *Kant e o Ornitorrinco* (1999), irá nos dizer que todos os objetos impossíveis são inconcebíveis, mas que nem todos os objetos que são inconcebíveis são impossíveis: o que aponta essa diferença é o fato “de um universo ilimitado superar as nossas capacidades de imaginação, mas em princípio não ser impossível” (ECO, 1999, p. 311). Para Eco, isso não é nenhum impedimento para que, de alguma forma, possamos denominar esses objetos inconcebíveis, o que fazemos constantemente, inclusive, tendo a real impressão de concebimento.

Antônio Vieira se apodera de mitos, conceitos religiosos e outros aspectos que talvez nos sejam inconcebíveis e, com isso, deixa rastros claros do irreferente na escrita que produz. Tanto nos é possível conceber aquilo que jamais visualizamos, verdadeiramente, que Vieira nos relata o seguinte, no conto “A procura”:

[...] Então o cavaleiro perscrutou aquele espaço nas várias direcções, e viu na praia o esqueleto de um **monstro marinho** ainda meio envolto em brumas. Mal a luz pulsou mais nítida ele distinguiu os arcos descarnados das costelas e, alinhadas, as vértebras, cujos vértices apontavam para o céu [...] O cavaleiro chamou Kirjat e levou-o a galope pela margem em direcção àquele despojo. Ia já perto quando as aves negras se lançaram num vôo vertiginoso e vibrante. Junto a carcaça, o cavalo empinou-se e relinchou, inquieto. Helgi sossegou-o, saltou em terra e olhou a singular criatura. Um **monstro marinho** [...] Mas o **animal desconhecido** cujo esqueleto ali jazia **era como um sinal chegado de outros mundos**. O cavaleiro fez a ronda do que restava daquele **ser estranho**. De vê-lo, entendeu a semelhança entre um esqueleto, mesmo monstruoso, e uma nave – fosse nave de navegar ou de uma catedral, suspensa de arcobotantes sucessivos, habitada, é certo, pela ideia de Deus, mas onde as gárgulas assinalavam a imanência do Mal. Eis que um monstro do mar repetia o rigor de um templo, e um templo continha o mistério e o sopro de vida de um ser vivente. [...] **Era um licorne, animal temido e venerado por todos, por todos procurado, de todos desconhecidos**. Quem jamais o encontrara? **Ora tinha ali testemunho da sua existência verdadeira, no mundo exterior ao da fantasia dos homens**. (VIEIRA, 2001, p.93-94) [grifo nosso]

Não é de se estranhar que, ao lermos este trecho, nossa mente seja assaltada, quase que imediatamente, por imagens que, de uma forma ou outra, deixam para nós a sensação de veracidade da existência de monstros marinhos, afinal, seus relatos remontam aos nossos antepassados. Vieira não se só utiliza, em sua narrativa, da presença de esses seres míticos, como, de forma marcada, nos encaminha a crer em sua existência entre nós, como podemos ver no conto “O dragão”:

[...] Caíram-me os olhos numa forma regular traçada a glifos cinzentos sobre a superfície alisada do mármore. Aproximei-me: ali, num dos blocos angulares de um palácio, encurvava-se majestosamente o esqueleto fóssil de um réptil. Debrucei-me sobre o meu achado: crânio, coluna vertebral, ossos de membros, crista eriçada, garras, dentes em alvéolos, tudo preservado com minúcia, guardado longo tempo pela espessura da Terra e, nos últimos séculos, pela distração dos homens! Dando pela minha falta, os meus amigos voltaram atrás, perguntaram-me se me sentia bem. – “Não completamente... Pareceu-me ver marcas de um **dragão**.” [...] De regresso a casa consultei os meus livros, tratados e tabelas de paleontologia: nenhum réptil fóssil conhecido tinha tal aspecto. Nas chaves taxonômicas subi das espécies aos géneros e deste às famílias, subordens e ordens, sem lograr que algum traço distintivo me servisse de guia para situar o meu belo lagarto na escala dos seres vivos. O crânio em elmo, a boca hiante, a crista espinhosa que prolongava as apófises das vértebras, as placas córneas da cauda, **tudo indicava tratar-se de um dragão**, ou de um **antepassado arcaico dos dragões**. Ora, eu sempre me interessara pela “ciência dragónica” (ou dragonologia), **nunca levada a sério por biólogos e geólogos**; e dispunha enfim de um documento novo, irrefutável, que revolucionaria a ciência dos fósseis. Pudera o barão Cuvier ressuscitar. (VIEIRA, 2001, p.128-129) [grifo nosso]

O relato acima, como na descrição do licorne que anteriormente lemos, aponta para o fóssil de um animal inexistente, ou ao menos, sem comprovação de sua existência real. Utilizando-se do mesmo processo de narrativa, descrevendo as características presentes nos ossos encontrados, como no trecho visto antes, Vieira parece querer, em alguns momentos forçadamente, nos familiarizar com a presença dessas criaturas em nossa realidade, e para isso mescla elementos da fantasia sobrepostos a fatos históricos, como a remissão ao naturalista Georges Cuvier (1769 – 1832), responsável por desenvolver pesquisas e formular aspectos que possibilitaram as reconstruções paleontológicas. Ao fazer isso, o narrador de Vieira pretende, como já dissemos, trazer para a narrativa um grau de realidade.

A história se passa na cidade de Babel (talvez uma alusão a Babel bíblica citada em Gênesis, capítulo 11), que fora construída com elementos fósseis e erguida por hábeis arquitetos por um período de dez séculos. O trecho, que acabamos de ler, nos

mostra o momento em que nosso narrador, um paleontologista amador, descobre algo que havia passado despercebido dos olhos humanos por pura distração.

Encantado com a descoberta, procura, de todas as formas, encontrar meios para desenvolver uma pesquisa acerca desse minúsculo fóssil de dragão. Como narrador, ele desenvolve longa reminiscências acerca das possibilidades de estudo e formulações acerca do desenvolvimento da pesquisa. Não tendo como levar a cabo as suas vontades, mas sendo para ele o roubo, por mais desejado que fosse o objeto, algo extremamente repugnante, verifica a possibilidade de compra do castelo onde encontrara o seu achado arqueológico.

Após ter quase todos os seus recursos esgotados, consegue juntar um grande número de estudiosos que se propõem a visitar o dragão em seu *habitat* atual. Com traços cômicos, acompanhamos o fim trágico do sonho do nosso narrador, pois, chegando ao local, com todos os professores gabaritados e, após um grande barulho e uma nuvem de poeira, “As obras tinham começado nessa mesma manhã: momentos antes, o dragão se desfizera-se em pó” (VIEIRA, 2001, p. 144).

Já em “A procura”, além da presença do monstro marinho, podemos encontrar a presença de uma misteriosa mulher:

Aquela presença intrigante tomou-a o cavaleiro como nefasta, indício de que a praia aonde chegara continha perigos que a simples coragem não conseguiria submeter... e que devia passar além dali, procurar ainda algures. Foi quando, saindo da dissipação da neblina, apareceu junto dele uma mulher jovem, alta e magra, de cabelos pálidos desfeitos no vento, grandes olhos de luz com as cores daquele mar: Sigrun. (VIEIRA, 2001, p.95)

O conto em sua totalidade nos mostra a jornada de um cavaleiro decepcionado por ainda não possuir nenhum indício claro do que procurava.

Temos, por parte do narrador, uma longa descrição das ações do cavaleiro, assim como também do ambiente que o cercava, num tom até poético. Helgi é o nosso cavaleiro errante. A voz narrativa continua a abordar aspectos referentes a ele, retomando acontecimentos e memórias do seu passado. Após o encontro, numa manhã, relatado no primeiro trecho que lemos nesse subtópico, o cavaleiro se dá conta de outros perigos que poderiam estar presentes nessa praia, daí seu encontro com Sigrun.

Após esse encontro, Helgi¹⁰ segue a misteriosa Sigrun, sendo orientado por ela até chegar a uma ilha onde está escondido o objeto de sua aventura, o Graal. E novamente estamos postos defronte algo que não temos certeza da existência, contudo, que é extremamente crível para nosso entendimento.

Desceram uma ladeira subterrânea e tomaram por uma galeria que desembocou em grade cripta fosforeante. [...] Entre fragmentos inúmeros de cristais amontoados no solo da caverna o cavaleiro distinguiu os contornos regulares de um corpo coruscante. [...] Agarrou o Graal com as mãos ambas, olhou o seu fundo, e esperava ver-se nele, como acontecera no entardecer da água: mas, em vez da sua imagem, corriam por ali reflexos dos tempos primórdios. (VIEIRA, 2001, p.98)

O encontro, tão esperado, do herói com o cálice sagrado, portador de tantos mistérios, acaba de uma forma inesperada. Fato que nos remete ao que veremos logo adiante no conto “O golem”. No que se refere aos relatos, tentamos encontrar nuances de proximidade, e percebemos que o vislumbrar de algo além da nossa humanidade pode levar os homens à morte, como preço da subversão a que se propuseram; num caso, a criação de um novo ser, no outro, o descobrimento de todo conhecimento oculto.

Em relação à morte de Helgi, leremos o que se segue:

[...] A espessura do solo, imóvel durante a sucessão dos séculos, animara-se numa convulsão, fazendo desabar uma montanha de pedras que selou a caverna, **fechando-os vivos** no mais secreto dos seus recessos: o Graal negava-se. Mal os terríveis sons cessaram e a nuvem densa de pó se dissipou, a fosforescência da cúpula voltou a alumiar-los. **Helgi e Sigrun conheceram a sua sorte.** Estavam nus e imóveis, as mãos tocavam-se. Não havia medo nos seus olhos, nem desespero nas suas almas. Vieram a passos lentos olhar os formidáveis blocos pedregosos que atulhavam o acesso à caverna: nenhuma força humana poderia movê-los. O cavaleiro mostrou a Sigrun a sua adaga, indicando-lhe a solução-limite que os esperava. Mas, **antes da morte**, tomou ainda o Graal e sondou o espelho de ouro do seu fundo: nele viu reflectir-se, não a sua fisionomia nem o fulgor da sua alma, mas a sucessão das cenas apocalípticas do futuro (VIEIRA, 2001, p.98-99) [grifo nosso]

Percebendo o trajeto de Helgi, lembramo-nos do que Ianni nos diz:

Mas os caminhos do mundo não estão traçados. Ainda que haja muitos desenhados nas cartografias, emaranhados nos atlas, todo viajante busca abrir caminho novo, desvendar o desconhecido, alcançar a surpresa ou o deslumbramento. A rigor, cada viajante abre seu

¹⁰ Vale apontarmos que tanto Helgi como Sigrun fazem parte da mitologia nórdica.

caminho, não só quando desbrava o desconhecido, mas inclusive quando redesenha o conhecido. (IANNI, 2003, p.29)

A viagem que foi estabelecida por ele possui um objetivo claro: a busca por um objeto que encerrava em si segredos grandes e ocultos. Sua percepção do que esse objeto era, e de como o seu encontro o transformaria estava carregado de inferências sociais, já que nos são relatados certos “códices e a própria tradição da Cavalaria” (VIEIRA, 2001, p.94). Assim, nos é possível verificar como a imagem que possuía de si estava irremediavelmente marcada pela ação da sociedade. Elias comenta: “Não sabemos, ao que parece, deixar claro para nós mesmos como é possível que cada pessoa isolada seja uma coisa única, diferente de todas as demais [...] um ser autônomo” (ELIAS, 1994, p.68). Helgi, apesar de indivíduo, era parte de uma ordem, o que o levava a uma posição ainda mais marcada na sociedade a qual estava inserido, e, portanto, eram esperadas certas ações e envolvimento de sua parte, marcas que deixariam claras a sua percepção como parte desse meio social. Aparentemente, isso teria propiciado a motivação para sua jornada rumo ao desconhecido, enfrentando não apenas os monstros marinhos pelo meio do caminho, como, principalmente, o encontro com o *outro* diferente de si, Sigrun, que o encaminha para uma descoberta de múltiplas faces, talvez não esperada ou não desejada pelo protagonista.

5) *Redução do real ao absurdo*

O último ponto que iremos abordar, mencionado por Todorov e perceptível em *Contos com monstros*, diz respeito ao processo de reduzir o absurdo ao ponto de torná-lo trivial, cotidiano. Ao fazer uso desse aspecto há também, de alguma forma uma subversão, por assim dizer, do mundo real, que será exposto de maneira ridicularizada.

No conto “Os bonzos”, encontraremos a história de um grande Império, que por indícios do enredo se encontraria na China, “(Quin Xi Huang Di desaparecera havia muito...)” (VIEIRA, 2001, p. 19). O narrador nos coloca, desde o início, de frente com uma linhagem de pensadores, que se sobressaíam aos demais membros da sociedade, tanto por conta de sua alta estatura como pela brilhante genialidade, os bonzos que dão título ao conto.

Nos deparamos com toda a grandiosidade de escrita produzida por eles e, também, o *status* que os mesmos possuíam perante o Imperador e a população. Porém, por algum mistério – não explicado na narrativa – os mesmos começam a declinar, tanto em estatura quanto em sabedoria, provocando, assim, uma busca, entre os sábios e

demais membros da sociedade, por entender o que estava ocorrendo com eles, ao mesmo tempo em que se buscava, de alguma forma, impedir que esse declínio fosse percebido pelos povos do Império.

É então, a partir desse fato que vemos como algo absurdo se torna trivial:

[...] “O mundo – disse o ancião – nunca é visto tal-qualmente. As crenças são deformações grosseiras da realidade, e é, sobre esses mal-entendidos que operam eficazmente as manipulações do Poder. Assim, se na presença dos bonzos todos usarem óculos deformantes vê-los-ão de novo como super-normais. No seu “Livro das Transformações”, Tan Chiao examinou quatro tipos de lentes: as *kuei*, em forma de ceptro, que fazem o objecto maior do que a imagem; as *chu*, em pérola, que tornam a imagem maior do que o objecto; as *chih*, em pedra de amolar, com as quais a imagem se eleva; e as *yu*, em tigela, através das quais a imagem se inverte...” “– Olhando o mundo por essas diversas lentes – comentou o Imperador – apercebemo-nos de que não há objetos absolutamente altos ou baixos, grandes ou pequenos, nem pessoas totalmente belas ou feias: acedemos à condição relativa das coisas.” “– Manda pois, ó Filho do Céu, num dos teus éditos postos em papel branco de palmeira, que se fabriquem *chu* em profusão e só por intermédio dessas lentes-pérola os bonzos sejam doravante vistos.” (VIEIRA, 2001, p.98)

Mesmo após o édito, que obrigava o uso das lentes que fariam os bonzos serem vistos como gigantes, como outrora, a crise se estabelecia no vasto Império, o risco de invasão de bárbaros se fazia cada vez mais presente, as escritas produzidas pelos bonzos continuavam a definharem, como o que ocorria com a sua estatura. Ao utilizar-se disso o narrador, proposto por Vieira, propõe que certas problematizações não necessitam de entendimento, já que é possível, de alguma forma, trazê-las para a banalização, como o que aconteceu com os bonzos. A ridicularização, que apontamos ao início, ocorre, além da obrigação da lei imposta, também pelas consequências da mesma:

Assim, a percepção errónea do real equivalia a um real metamorfoseado, e as cabeças desenhadas dos bonzos dominariam, decuplicadas, as colunas dos jornais de parede que lhes eram atribuídas. O abuso das novas lentes produziu nos escribas um esforço de focagem que lhes trouxe – mas por razões opostas às iniciais – renovadas formas de estrabismo: as imagens voltaram a duplicar-se-lhes nalguns casos, mais graves, quaduplicaram! Entretanto, outras lentes foram inventadas, lupas compósitas [...] (VIEIRA, 2001, p.18)

Podemos, após a leitura do conto, pensar que ele é a trivialização de nossa sociedade, proposta por um narrador que, continuamente, zomba das formas com as quais se tenta solucionar questões que antes não nos eram postas.

Postas essas características, antes de prosseguirmos, ainda queremos relatar o uso da comicidade em Vieira. Para alguns teóricos, conforme já apontando anteriormente, a comicidade poderia vir a ser um fator de interrupção ou mesmo suspensão do fantástico. No entanto, podemos perceber o uso de comicidade como um atenuante da ação ou imagem descrita, o que, de certa forma, enlevaria dando nuances ou percepções mais acuradas acerca do que antes era falado. Podemos encontrar isso no conto “A conferência”.

De resto, antes que a voz se ouvisse, dois bedéis fardados a preceito atravessaram a tira de espaço entre a assistência e a mesa enorme onde o sábio ocupava o lugar central, rodeado por burocratas da administração e intelectuais de Estado, e puseram sobre a prancha de mogno, frente ao orador, duas jarras de onde saíam tulipas azuis e amarelas [...] instalou entre os caules das tulipas e o tronco do sábio um pequeno cofre de madeira preta e conteúdo enigmático. [...] Convocou mesmo a possibilidade de monstros duplos antropomorfos de cujo corpo irradiassem duas cabeças: a alteridade de um só organismo bifurcada em paradoxo... Existiriam tais seres? – perguntava-se perplexa a assistência, suspensa de uma demonstração. Então o sábio abriu o cofre negro e retirou dele o que continha. Como um prestidigitador num número arriscado, levantou o feltro preto que cobria o objecto – e surgiu um boião de vidro dentro do qual um exemplar prodigioso, indubitavelmente humano, desempenhava o seu papel de prova. Era um feto teratológico que, imerso num líquido que o conservava, emerso pelo gesto ousado do sábio, exibía duas pernas, dois troncos, quatro braços e duas cabeças, como uma divindade hindu erguendo-se para os seus múltiplos trabalhos. Os intelectuais de Estado e os burocratas esboçaram um movimento contido de recuo, e sentimentos negativos assomaram neles, com a surpresa: há um valor ontológico na beleza como na repulsão, e o monstro exibido surgira como um pólo de evidência reveladora no ambiente atônito e apático da sala. Ao mesmo tempo as tulipas – talvez porque leve declividade do tampo encerado não dava às jarras o apoio devido, e o estremecimento corporal dos notáveis, sismo saído do seu inconsciente, as fizera bulir – precipitaram-se do rebordo da mesa para o chão. (VIEIRA, 2001, p.68, 70-71)

Além da possibilidade de podermos discutir a questão da identidade, posto que durante a narrativa seremos informados que “num só corpo abrigava dois cérebros e, no limite, a possibilidade de dois “eus” [...] seria que um mesmo ser com dupla cabeça dispunha de liberdades separadas? e que um ser duplo como uma só cabeça era movido por uma só vontade?” (VIEIRA, 2001, p.72), a questão do ‘monstro’, que o sábio carrega consigo, se torna mais aparente após toda confusão com a queda dos jarros que continham as flores, agindo de forma dupla: como um momento de suspender a tensão provocada pela imagem grotesca apresentada e, no limite, estabelecendo um novo

assombro, visto que uma queda produz barulho que, em um ambiente silencioso, pode causar um novo arrepio.

O cômico ainda aparece ante o final da narrativa, como podemos perceber abaixo:

[...] procuraram subtrair o conferencista aos que o parasitavam, e encaminhá-lo rumo à rua. Mas era um alto andar e, à saída, a multidão que aguardava ainda o vaivém dos elevadores abriu alas ao avistar o sábio, como se ele, no seu surgimento ali entre humanos comuns irradiasse alguma radioactividade ao mesmo tempo numinosa e ameaçadora. O bedel vinha de volta com o estojo negro, ataúde minúsculo onde jazia um monstro cujo aspecto era estranho para o olhar e fora argumento para a dissertação da liberdade. À sua passagem, a multidão – inquieta pelo que sabia tão nefasto e sentia tão perto – afastou-se ainda mais; o conteúdo do estojo, bem como a pessoa do sábio, infundiam um receio irracional e impunham circunspecção, recomendando que uma distância prudente fosse preservada. [...] Abriu-se então, com um tinido metálico semelhante ao de uma culatra que recua, a porta de um dos elevadores [...] Aquiescendo ao gesto de todas as mãos, ao meneio de todas as cabeças dos notáveis, o sábio entrou no amplo espaço vazio que o desceria à terra. Mas os notáveis hesitaram, indecisos quanto à hierarquia. [...] Foi quando, movida pela irracionalidade de um mecanismo automático, a pesada porta se pôs a avançar. Todos então deram um passo em frente, tentando uma entrada já precária: mas, perante o risco intuído de um fatal entalamento, recuaram. Com o mesmo *déclat* de arma de guerra que se abre e fecha, assim a porta de metal se cerrou, blindada e estanque, separando o sábio da comunidade [...] Impotentes, os notáveis seguiram, num pequeno quadrante electrónico anexo à porta, o registro da sucessão de andares que, desde o vigésimo-quarto piso acima do solo, lugar da conferência, até ao sexto por sob a terra, o sábio ia percorrendo em solidão. [...] estenderam os dedos em sintonia e convergência para o botão vermelho da chamada. E quando o elevador tocou no fundo da cave logo regressou sem que a porta se chegasse a abrir [...] O dedo espesso de um intelectual de Estado obstinava-se, encarniçava-se sobre o rubro botão, convocando o ascensor, que enfim chegou. Mas o anónimo que, dos pisos obscuros, pedira a máquina, vendo-se defraudado, repetiu-a por seu turno: e o elevador voltou a descer *ad inferus*. [...] E assim, durante longos minutos que aos responsáveis pareceram múltiplos da Eternidade, o elevador subiu e desceu ininterruptamente trinta andares de cada vez, sem que a porta estanque sequer se entreabrisse: luta de classes surda, da qual o sábio era a incauta vítima. Os corações palpitavam de ansiedade, as mãos crispadas tremiam de enervamento. [...] Por fim, a porta abriu-se. Na penumbra sobressaiu a silhueta singular do sábio – e parecia impassível, como se nada acontecera (no cérebro de um sábio a pulsação do tempo é grande enigma). Após um instante de silêncio tenso, semelhante ao que se seguira ao termo da conferência e antecederia o trovejar das palmas, todos os intelectuais e delegados do Estado se engolfaram a um tempo no espaço do ascensor, empurrando, amalgamando, escoltando o sábio, achatando-o contra a parede

metálica. De novo a porta se fechou com estalido marcial – mas desta vez por forma a que o destino se cumprisse. (VIEIRA, 2001, p.74-77.)

A partir dessa cena, de forma sutil, podemos perceber como Vieira aborda a identidade ou aspectos que podemos remeter a ela. Ao longo do texto, entre as nuances de fantástico e o ar de graça, estão postos questionamentos que se dirigem diretamente a nossa percepção de indivíduos, ou mesmo, do *outro*.

O arrepio, ou a aversão produzida pelos presentes na preleção que nos foi narrada é um exemplo do desconhecimento do próximo, ou de nós mesmos, visto que o feto possuía duas cabeças, ou seja, a possibilidade de dois cérebros, o que nos leva, invariavelmente, a nossa relação de indivíduo com o *outro*. O relato diz sobre um só corpo, mas com dois indivíduos habitando nesse mesmo ‘espaço’.

Elias diz:

É esse conflito no interior do indivíduo, essa “privatização” ou exclusão de certas esferas da vida da interação social, e a associação delas com o medo socialmente instilado sob a forma de vergonha e embaraço, por exemplo, que levam o indivíduo a achar que, “dentro” de si, ele é algo que existe inteiramente só, sem relacionamentos com os outros “do lado de fora”. Por mais autêntica, por mais verdadeira que seja essa idéia, enquanto expressão da estrutura especial da consciência e dos instintos dos indivíduos num certo estágio do movimento da civilização, ela é uma expressão sumamente inadequada da verdadeira relação existente entre os seres humanos. (ELIAS, 1994, p.32)

Vemos o *outro* sempre como alguém posto do lado de fora, e por isso, a visualização dele vivendo, em *nós*, é um vislumbamento aterrorizador.

4.2. O golem

Encontramos em “O golem” o mito da formação humana, vinda do barro. Dois cabalistas se propõem a uma tarefa: a criação de um golem. O golem, esse ser mítico que povoa a imaginação da humanidade em diversas aparições literárias (orais ou escritas), é a materialização da busca do homem por se entender como indivíduo, posto que ao se colocar no papel criador, o ser humano opta por controlar/dominar algo do qual ele não possui controle nem domínio, a sua própria formação como *ser*. Gershom Gerhard Scholem (1897-1982), aponta que muitos autores encontram no golem um símbolo dos conflitos e combates que mais intimamente os tocam (SCHOLEM, 1994).

Existe, no uso desse mito, não apenas um desejo de se retornar às questões humanas sobre a criação, mas há uma vontade de se discutir, como nos outros relatos sobre o golem, outros aspectos que estão ligados a nossa sociedade, sejam as relações que possuímos com o *outro*, seja a relação que, como humanidade, temos com as invenções que criamos e pensamos controlar.

Há nessa criação um desejo de igualação a deus, o que podemos apontar como um dos aspectos centrais da mítica que envolve o mito do golem. Nas palavras de Scholem:

Pois, obviamente, um homem que se dispõe a criar um *golem* está competindo de alguma maneira com a criação de Adão por Deus; num tal ato, a força criadora do homem entra num certo relacionamento, seja de emulação, seja de antagonismo, com o poder criador de Deus. (SCHOLEM, 2012, p.191)

A lenda – que na Literatura teve a sua tradição perpetrada por nomes como Annette von Droste-Hülshoff (1797 – 1848), Paul Celan (1920 – 1970), Jorge Luis Borges (1899 – 1986) entre outros – atribui ao Maharal de Praga, Rabi Loew ben Bezael (1513 – 1609), a criação do golem.

A mesma nos relata que uma figura de barro construída pelo Rabi ganhou vida através de orações e fórmulas mágicas. Assim, criado pelas mãos humanas, o golem deveria proteger os judeus confinados no gueto em Praga das perseguições e das muitas difamações que sofriam, além de realizar pequenas tarefas domésticas para seu mestre, o Maharal.

Apesar da tentativa, esse processo de criação fracassa, afinal, o ser criado é imperfeito. Mesmo entendendo o que lhe era dito e ordenado, o golem não fala e acaba fugindo do controle do seu criador, já que seu crescimento nunca cessa. Através do poder da palavra, o golem é retirado de seu estado inanimado, e é através dela que ele conhece, também, a morte. O Maharal, ao apagar o primeiro *Alef*¹¹ da palavra *Emet*¹², presente na testa de sua criação, faz com que o mesmo desfaleça e caia no chão, refeito em barro. Por esse feito, o homem não se iguala a deus. Apesar de possuir força e movimentos, falta no golem algo que somente o divino pode conceder: espírito, conforme Scholem (2012).

Golem, em hebraico, significa: “algo sem forma”, “ser disforme” e podemos encontrar a palavra uma única vez na Bíblia no Salmo 139:16 onde lemos: “Os teus

¹¹ *Alef* é a representação do começo de algo, na Cabala tem um papel fundamental na mística.

¹² Verdade em hebraico. Na tradição judaica, a *Emet* foi um atributo divino qualificador da vida.

olhos me viram o meu embrião; todos os dias determinados para mim foram escritos no teu livro antes de qualquer deles existir.”, que a tradição judaica coloca na boca do próprio Adão. Aqui, “golem” significa informe, amorfo. Não sendo possível encontrar indícios para provar que a palavra significa “embrião”, como encontramos nas traduções (SCHOLEM, 2012, p.192-193), já que esta palavra não expressaria com precisão todas as nuances de aspectos que se encontram no conceito de golem.

Enquanto lenda, o golem tem raízes cabalísticas, talmúdicas e bíblicas. Dessa forma, para se chegar ao que apresentamos acima, de forma resumida, o caminho percorrido foi extenso e, de certa forma, cumulativo.

Na literatura talmúdica, golem designa tudo aquilo que é possível ser encontrado em estado bruto, aparecendo com frequência nos *midrashim* (lendas talmúdicas) e associado, de certa forma, com a cosmogonia bíblica, que relata a criação de Adão antes da queda. Em uma passagem do *Midrasch Abkir*, retomada por Scholem, leremos:

Rabi Berakhia disse: Quando Deus quis criar o mundo, Ele iniciou Sua Criação com nada mais senão o homem e fê-lo como um *golem*. Quando se preparou para lançar uma alma dentro dele, disse Ele: se eu descê-lo agora, dir-se-á que ele foi meu companheiro na obra da Criação; portanto, vou deixá-lo como um *golem* (numa condição crua, inacabada), até eu terminar de criar todo o resto. Quando Ele criou todo o demais, os anjos disseram-Lhe: Não faras o homem de quem falaste? Respondeu Ele: Eu fiz de há muito, e só falta lançar dentro a alma. E então Ele lançou a alma dentro dele e o desceu sobre a terra e concentrou nele o mundo inteiro. Com ele, Ele começou, com ele, Ele concluiu, como está escrito (Salmo 139:5): Tu me formastes antes e depois. (SCHOLEM, 2012, p. 194)

Essa versão da criação do primeiro homem, Adão – aliás, seu nome deriva de *adamá*, “terra” ou “chão” em hebraico – marca duas fases, como podemos perceber: uma inicial, na qual ele permanece em seu estado de golem, e uma concluída, após receber o sopro de vida. É perceptível, nesse relato, certa ‘precaução’ de deus para evitar que o homem se comportasse como co-criador de tudo; assim, ele concluiu todos os outros intentos de criação, para, então, tornar o homem em alma animada. O relato é bem distinto do que encontramos na versão bíblica, mas, o *Midrasch* reafirma a ideia da diferenciação entre deus, como criador, e o homem, como sua criatura, e que também está presente na lenda do golem; apesar de a ação do Rabi, na verdade, seria uma representação de transgressão dessa diferença.

A mítica judaica, no entanto, considera a possível associação da criação mágica do golem com a criação divina de Adão uma heresia, já que, quando um humano toma para si o papel de criar e dar vida a outro ser inanimado, ele estaria se igualando a deus, mesmo que simbolicamente (CORNELSEN, 2004, p. 43). Podemos, assim, perceber de certo modo o desejo humano de querer ser deus, que de certa forma é reforçado pela lenda do golem, principalmente com relação a seu desfecho, já que o Rabi tem o poder de determinar a morte do golem. Segundo Catherine Matière: “[...] o Golem nos ensina o paradoxo de que pode haver por vezes maior pecado em construir do que em destruir. Tentativa prometéica ou transgressão sacrílega, a criação artificial não está isenta de perigos” (MATIÈRE, 2000, p. 407).

A formação do golem, além de nos apontar para a matéria a partir da qual ele é criado – barro, terra – incorpora também a ideia, na lenda, de força e poder mágicos, advindos das palavras utilizadas no processo de vivificação e morte desse ser mítico. A força das palavras, sem nenhuma afetação, encontra suas raízes na tradição cabalística, principalmente, no *Sefer Yetsirá* (Livro da Criação), obra produzida entre o Século V e VII, de acordo com Samuel Scolnicov: “contendo especulações cosmogônicas sobre as letras do alfabeto hebraico e interpretações numerológicas vagamente baseadas no relato bíblico da Criação, e influenciado por um platonismo popular” (SCOLNICOV, 1994, p.4). Já Scholem irá dizer:

Não conhecemos a data exata do surgimento deste texto enigmático que expõe o significado, ou função, das “trinta e duas formas de sabedoria”, isto é, das dez *sefirót*, ou números originais, e das vinte e duas consoantes do alfabeto hebraico. (SCHOLEM, 2012, p.200)

Para a formação do golem, tal obra é de extrema importância, já que toma as letras e os nomes de deus como a base de toda criação. No século XIII, entretanto, houve certas especulações místicas defendendo a ideia de que a obra não havia se consolidado entre os séculos V e VII, mas, sim, remontaria ao tempo de Abraão. Para isso, apontavam um versículo bíblico – presente em Gênesis, capítulo 12, versículo 5 – que tinha como cerne da polêmica a interpretação e tradução da frase “as almas que haviam feito em Harã”, na versão de Scholem.

Alguns se fundamentam na interpretação que Abraão e Sara haviam promovido uma espécie conversão de alguns servos; outros tomavam a ferro e fogo que eles, de fato, tinham feito almas, acreditando, assim, terem encontrado uma prova cabal de que

seria possível a feitura ou criação de almas a partir do *Yetsirá*, que, de alguma forma, teria sido estudado, então, por Abraão. Nas palavras de Scholem:

Mas os que defendiam uma interpretação taumatúrgica do *Sefer Ietzirá*, acreditando que com sua ajuda se poderia criar um homem ou um *golem*, interpretavam Gênesis 12:5 (onde *nefesch*, “almas”, pode também significar pessoas, ou, mesmo, como no *Sefer Ietzirá*, “organismos humanos”) como sendo o resultado do estudo desse livro por Abraão. (SCHOLEM, 2012, p.204)

Polêmicas a parte, o fato é que reside nela o início da crença de que existiria a possibilidade humana de dar/fazer vida a outro ser, existente, também, de forma central, nas versões que podem ser encontradas sobre a lenda do golem. Assim, não demorou muito para que versões sobre a criação de seres, a partir da leitura do *Sefet Yetsirá*, surgissem. Encontramos uma delas relatada por Scholem:

Ben Sira queria estudar o *Sefer Ietzirá*. Uma voz celestial então se fez ouvir: Não poderás fazê-lo (uma tal criatura) sozinho. Ele foi procurar Jeremias, seu pai. Ocuparam-se disso e ao fim de três anos um homem lhes foi criado, sobre cuja testa estava escrito *emet*, como na testa de Adão. Então o homem que haviam feito falou-lhes: Deus sozinho criou Adão, e quando quis deixar Adão morrer, apagou o *alef* de *emet* e ficou *met*, morte. É o que devíeis fazer comigo e não criar outro homem, para que o mundo não sucumba à idolatria como nos dias de Enos. O homem criado disse-lhes: Invertam a combinação de letras (por meio da qual fora criado) e apaguem o *alef* da palavra *emet* sobre a minha fronte – e imediatamente ele se desmanchou em pó. (SCHOLEM, 2012, p.213)

Apesar do aparte que estamos fazendo acerca da história do golem, o trecho acima nos rememora o que lemos em Vieira: “– E quem te ajudará em tão árdua tarefa? Ben Sirá, o primeiro que tentou formar um golem, ouviu uma voz vinda do céu que o advertia: sozinho não conseguirás o teu intento!” (VIEIRA, 2001, p.32), deixando-nos claramente a percepção que o autor conhecia, ou pesquisou para a escrita, estudos e apontamentos sobre a lenda.

Alguns elementos – como podemos notar na citação que fizemos na página anterior – acerca do golem já se configuram textualmente, com ênfase para a combinação das letras formando as palavras *emet* e *met*. Há de percebemos, porém, que o homem criado não possui nenhuma deformidade, tem o dom da fala e faz advertências aos seus criadores acerca da idolatria que poderia advir a partir dos seus atos. Diferente, como perceptível, do relato com o qual iniciamos essa apresentação.

Numa outra versão, mais detalhada e longa, leremos conforme Scholem:

O profeta Jeremias ocupou-se sozinho do *Sefer Ietzirá*. Uma voz celestial ressoou então, dizendo: Toma um companheiro. Chamou ele seu filho Sira, e juntos estudaram o livro por três anos. Depois puseram-se a combinar os alfabetos, segundo os princípios cabalísticos de combinação, agrupamento e formação de palavras, e um homem lhe foi criado, em cuja testa estavam as letras *YHWH Elohim Emet*. Mas este home recém-criado tinha uma faca na mão, e com ela raspou a letra *alef* da palavra *emet*: restou apenas *met*. Então Jeremias rasgou as vestes (por causa da blasfêmia: Deus está morto, sugerida agora pela inscrição mutilada) e disse: Por que apagaste o *alef* de *emet*? Respondeu ele: Vou te contar uma parábola. Um arquiteto construía muitas casas, cidades e praças, e ninguém foi capaz de imitar sua arte e competir com seu conhecimento e habilidade, até que dois homens persuadiram-no. Aí ele ensinou-lhes o segredo de sua arte, e eles aprenderam a fazer tudo de maneira certa. Depois que aprenderam seu segredo e habilidade começaram a aborrecê-lo com palavras. Finalmente romperam com ele e tornaram-se arquitetos como ele, exceto que cobravam a metade do que ele cobrava. Ao se aperceberem disso, as pessoas deixaram de honrar o artista para procurar os outros, confiando a estes suas encomendas quando queriam alguma construção. Portanto, Deus te fez à Sua imagem e à Sua semelhança e forma. Mas agora, que criaste um homem, como Ele, as pessoas dirão: Não existe Deus no mundo, exceto esses dois! E Jeremias respondeu: Que solução há? Ele falou: Escreva os alfabetos de trás para frente, sobre a terra que esparramaste com concentração intensa. Porém não medite no sentido da construção para cima, mas pelo contrário. Assim fizeram, e o homem se transformou em pó e cinzas diante dos olhos deles. Aí Jeremias disse: Na verdade, dever-se-ia estudar estas coisas só com o propósito de conhecer o poderio e a onipotência de Deus, mas não com o propósito de realmente praticá-las. (SCHOLEM, 2012, p.214)

Essa versão nos leva a perceber que a criação do golem seria como se negasse a existência de deus, já que os “novos criadores” estariam, então, se tornando eles próprios em divindade.

Percebe-se claramente que a função do golem nada mais é que ser uma cobaia, ou um instrumento pelo qual seria possível entender e perceber a formação daquele que está criando. Neste ato, o criador está concedendo à sua criatura particularidades e essências intimamente ligadas ao seu modo de pensar e agir, e à sua forma de perceber o Mundo, ou de tentar percebê-lo.

A criação nada mais é que uma metamorfose do nosso próprio ‘eu’, uma crisálida envolta pela bruma do desconhecimento provocado pela nossa não percepção do que realmente somos ou de como nos compreendemos. Norbert Elias, em *A sociedade dos indivíduos*, nos faz uma pergunta que ecoa na nossa certeza de falarmos que entendemos o conceito de sociedade: “será que realmente nos entendemos?” (ELIAS, 1994, p.13).

Ora, ao pensarmos no que é apontado por Elias relacionando à nossa condição de indivíduos presentes em uma sociedade, vivendo em comunidade e, portanto, entes que buscam (ou deveriam) um conhecimento relacionado à alteridade, não podemos negar a complexa e preciosa influência que o ‘*outro*’ proporciona para a nossa formulação identitária.

A esse respeito, leremos em Todorov:

A existência dos outros ao nosso redor não é um puro acidente, os outros não são simplesmente sujeitos solitários, comparáveis ao eu mergulhado em sua meditação; também fazem parte dele: **o eu não existe sem um tu. Não se pode chegar ao fundo de si excluindo-se os outros.**(TODOROV, 1991, p.19) [grifo nosso]

Também podemos encontrar a seguinte ideia em Elias:

Os seres humanos criam um cosmo especial próprio dentro do cosmo natural, [...]. O que molda e compromete o indivíduo dentro desse cosmo humano, e lhe confere todo o alcance de sua vida não são os reflexos de sua natureza animal, mas **a inerradicável vinculação entre seus desejos e comportamentos e os das outras pessoas**, dos vivos, dos mortos e até, em certo sentido, dos que ainda não nasceram – em suma, **sua dependência dos outros e a dependência que os outros têm dele**, as funções dos outros para ele e suas funções para os outros. (ELIAS, 1994, p.43) [grifo nosso]

A partir disso nos é possível inferir que nada, no *outro*, deve ser deixado de lado quando trabalhamos as questões já sinalizadas. Assim, os diálogos estabelecidos por Ezra e Azriel se estabelecem como um ponto de equilíbrio importante para a discussão que trabalhamos. Cada um dos personagens representa um lado da balança, tanto nas questões referentes à construção do golem, como no seu posicionamento ‘ideológico’ perante a sua função, seja na sociedade em que se encontram ou no projeto a qual se dispuseram empreender.

Azriel de Gerona, aparentemente, é o líder de tal intento homérico. Logo ao início do relato, somos familiarizados com um pouco da sua personalidade de: “espírito inquieto [...], o seu alto saber e a ousadia das suas ideias” (VIEIRA, 2001, p. 31), contrária a personalidade de Ezra ben Salomó: “[...] a confiança que incutia e o saber pragmático [...], o que fazia inferir do seu semblante um carácter de rigor e contenção, mas também de perseverança e ousadia” (VIEIRA, 2001, p. 34).

De igual modo, as atividades que eles desenvolveram durante o projeto golêmico são, assim como suas personalidades, opostas. Enquanto Ezra, de forma hábil e perfeita, manipulava os elementos que se transformariam em massa para a criação corpórea do

golem, Azriel se debruçava sobre escritos sagrados a fim de encontrar as palavras sagradas que trariam vida ao corpo inerte.

Comentamos, acima, sobre o posicionamento ‘ideológico’ de nossos personagens em relação à presença do golem entre eles, e entre a sociedade na qual estavam inseridos e participavam. Durante todo o conto ficam claros os propósitos que motivavam cada um, enquanto que para Ezra era uma forma de concluir uma obra para YHWH Sabaot (Jeová, o Senhor dos Exércitos) e colocá-la ao serviço do povo, leremos o que se segue sobre os intentos de Ezra:

“– Conheces-me, Nahmanides. Como poderia eu ser guiado por razões tais? O que me maravilha e abrasa é aventurar-me no conhecimento da criação e seus processos, e no conhecer íntimo do homem – do que ele é e contém, do seu fundamento e da essência que o habita, e do que há de mim mesmo nele.” (VIEIRA, 2001, p.32)

Percebemos que, enquanto um caminhava para uma proposta espiritual, o outro caminhava para um intento de conhecimento. Lembramos aqui, de forma apenas a correlacionar fatos, ao que nos é relatado nos três primeiros capítulos de Gênesis, quando somos apresentados a uma narrativa (repleta de elementos fantásticos) que nos trazem, segundo a tradição judaico-cristã, a formação do Mundo, tal qual como conhecemos em sua fauna, flora e demais elementos, e da humanidade a partir de dois seres, um homem (o primeiro golem, nas palavras de Scholem) e a mulher. O homem seria o reflexo da ação espiritual, já que seu único intento era o de fazer o que lhe fora ordenado, já a mulher, após ser posta frente a uma curiosidade, ou melhor, motivada por um anseio de maior conhecimento, seria a ação da razão, que busca respostas e encaminhamentos.

Ora, essa nossa alusão visa trazer ao nosso conhecimento que, segundo os relatos encontrados no texto, após a criação do que viria a ser o primeiro casal de humanos, estes foram, então, incumbidos, por ordem divina, a serem colaboradores do Mundo que, de forma fresca, surgia perante a eles. Para tanto, eles deviam cumprir algumas tarefas¹³: cuidar do jardim e dos animais e não comer do fruto de uma determinada árvore, que portaria o conhecimento do bem e do mal e traria, consigo, a morte.

¹³ Vale ressaltarmos que, primeiramente, o homem foi criado e posto no jardim do Éden e deveria cultivá-lo e cuidar dele, quando veio à ordem de não comer do ‘fruto proibido’. Em seguida, foi-lhe incumbida a tarefa de nomear animais e, posteriormente a isso tudo, foi criada a mulher, a partir do homem, de acordo com a narração presente em Gênesis (Gn. 1:15-23)

Ainda segundo o texto, ambos desobedeceram à ordem que parece ser o cerne principal de toda problematização que nele encontramos: comer do fruto que traria o conhecimento do bem e do mal. Não querendo entrar em problematizações e definições referentes ao que seria *bem* e *mal*, percebemos que o motivo que levou o casal a experienciar o fruto tem relação direta com uma forma de possuir discernimento, que antes estava velado e segregado a apenas uma pessoa, o criador do jardim do Éden e de tudo que anteriormente elencamos.

Nossa digressão serve para nos mostrar que o intento de Ezra, ao se permitir criar o golem, caminha para o intento que regia o jardim bíblico, o de colaboração. Já não é, claramente, o que podemos dizer sobre os intentos de Azriel, que visavam, acima de qualquer coisa, o conhecimento, independente de sua fonte de origem. O que nos lembra do primeiro casal do Éden, conforme já apontamos.

Posto isso, ao longo do conto percebemos como os diferentes desígnios de cada um são postos e como, sem se afastarem, eles constantemente se equilibram, afinal, é claro que qualquer que fosse o intuito ‘vencedor’ ele só seria possível com a parte do outro, colocando-nos frente a um embate *yin-yang*.

Assim, o embate entre o real (exato) e o surreal (imaginário) está presente na busca pela formação do golem e nas discussões entre os personagens. De um lado, a exatidão dos trabalhos materiais, seja na configuração do molde para o corpo ou na busca por descobrir as *sefirot* – palavras sagradas escondidas na *Torah* que contém a força criadora de Deus. No oposto, elucubrações sobre a possível vivência desse ente entre nós, sua percepção do Mundo e principalmente, a forma como iria se portar.

Por mais forte que seja o embate, não existe uma anulação entre esses opostos. Pelo contrário, ambos se equilibram para um bem maior, se balizam em comum acordo para a formação e criação daquele que seria uma manifestação perspicaz de todo o conhecimento e imaginário humano.

Lembremos aqui do que já referenciamos sobre o ‘grato refúgio’, apontado por Elias, lugar para o qual nossos cabalistas se encaminham, e nós, nas nossas formações individuais sobre nossas identidades e visões do Mundo nos reportamos e nos escondemos, de tal forma que apesar de vivenciarmos uma era extremamente moderna em diversos aspectos, continuamos presos a uma dúvida recorrente desde os mais remotos tempos. Retomando Elias, ele aponta como é possível, de certa forma, nos desligarmos desse ‘grato refúgio’:

E, à medida que os indivíduos deixam para trás os grupos pré-estatais estreitamente aparentados, dentro de sociedades nacionais cada vez mais complexas, eles se descobrem diante de um número crescente de opções. Mas também *têm* que decidir muito mais por si. Não apenas *podem* como *devem* ser mais autônomos. Quanto a isso, não têm opção. (ELIAS, 1994, p.102)

Caminhamos, novamente, para a percepção da viagem como formatadora, ou iniciadora, da questão que envolve a identidade. O autor mesmo aponta essa nossa percepção ao dizer que, a partir da urbanização, as pessoas que antes se isolavam – e se mantinham em grupos, que possuíam função de controle e proteção que, então, se perdem – assim que chegam à vida adulta deixam cada vez mais para trás o contato com esses grupos, fazendo com que: “[...] nas sociedades estatais maiores, centralizadas e urbanizadas, o indivíduo tem que batalhar muito por si” (ELIAS, 1994, p.102).

A formação física do golem começa com uma viagem, numa busca por elementos de qualidades inigualáveis, que seriam, numa livre interpretação, o ápice da sua estruturação, afinal, utilizando-se de elementos de pureza incontestável, o ser que resultaria dessa junção seria minimamente uma maravilhosa obra, sem erros e sem falhas. Lemos no conto: “Para obterem esses elementos, os dois inventores **saíram da cidade** num carro puxado por muares.” (VIEIRA, 2001, p.35) [grifo nosso]

Encontramos, aqui, já o primeiro traço no conto que aponta para o que anteriormente abordamos sobre os aspectos referentes à identidade, a saber: a viagem. Essa pequena viagem efetuada pelos dois protagonistas, Ezra e Azriel, apesar de geograficamente curta, aponta para aspectos importantes¹⁴ para o processo de construção do golem. Após o recolhimento de todo material necessário para o que pretendiam, nossos cabalistas retornam, ainda mais certos de que continham a matéria-prima necessária para o intento divino: a criação de um ente.

Porém, é necessário lembrarmos que a formação do ser humano (afinal, a ideia é que todos somos golens que deram certo) vai muito além de um corpo físico. O ser

¹⁴ Gerona, cidade na qual o enredo se desenvolve, teve uma importante comunidade judaica, a segunda maior na região catalã – que data desde o século IX com ápice no século XII – que, em grande medida, deixou marcas na história da cidade e da região da Catalunha. Além do mais, o monte para o qual os personagens se dirigem era o ponto mais alto da cidade, Montjuïc, e é conhecido até os dias atuais como o ‘monte dos judeus’. Durante os 600 anos em que os judeus estiveram fortemente presentes, até a expulsão ocorrida em 1492, após a tomada de Granada, a cidade foi centro espiritual para muitos cabalistas. Vale apontarmos ainda, de forma histórica, que o rabino de Gerona, Moshe ben Nachman (também conhecido como Nahmanides, como o sábio rabino presente no conto) havia sido nomeado Grande Rabino da Catalunha, além da existência de um cabalista chamado Azriel (Cf. COSTA, 2004 e KELLENBENZ, 1971). Esses fatos nos encaminham para os traços históricos ou biográficos presentes na construção do enredo e que, junto com outros elementos, colaboram para a construção do aspecto fantástico do texto.

humano só se estabelece por completo em sua humanidade quando possui a consciência de si mesmo. Sua imagem só está inteiramente pronta a partir do momento em que reconhece a sua alteridade e a busca que fez para concebê-la.

Arthur Wayle diz:

Aqueles que se sacrificam muito para as viagens exteriores não têm idéia do modo de organizar as visitas que podem ser feitas no interior de si mesmos. Aquele que viaja para fora é dependente de coisas exteriores; aquele que faz visitas interiores pode encontrar em si mesmo tudo o que necessita. Essa é a maneira mais elevada de viajar [...]. (WALEY, 1949, p. 43)

Sem essa percepção pessoal, o ser humano nada mais é que um golem sem vida plena caminhando entre outros.

Todo conhecimento é precedido por uma *Emet*. Assim sendo, o golem possuía inscrito em sua testa essa palavra com supremo poder de criação, que, associada a sua natureza e a fatores exteriores, iriam resultar na sua vivificação do mundo do não existir inconsciente para uma existência que se desejava consciente, apesar das incertezas. Se a *Emet* encaminha para a vida, e se a vida é a busca pelo conhecimento de si, em sua total alteridade e relação consigo e com o *outro*, temos então no golem a tentativa de um conhecimento que só pode ser adquirido por uma consciência plena do que venha a ser indivíduo.

O caos e o vazio (ou *Tohu* e *Bohu*, como utilizado no conto ‘*O Golem*’) estão presentes na busca pela identidade e também são latentes no fim trágico do personagem. A partir do caos – tendo em mente o início da criação relatada em Gênesis – a formação de identidade começa e é no vazio do desconhecido à frente que ela se completa. Esses elementos, que podemos perceber como que presentes na maior parte dos seres humanos, seja na criação, ou seja na morte, que é o fim para o qual todos caminhamos, quer buscando a nossa alteridade, quer não.

A jornada de construção de conhecimento se estabelece, produzindo um resultado satisfatório quando se percebe indivíduos expressando de forma coerente a alteridade, ou levando à destruição quando se parte do pressuposto que a identidade é formulada única e exclusivamente pelo nosso ‘*eu-próprio*’. Podemos, então, perceber que a constituição da identidade esteja vinculada com a relação com o ‘*eu-outro*’ que se estabelece e é percebido na relação com o ‘*outro*’ que, da mesma forma que eu, busca sua alteridade através de mim.

O *golem* e sua simbologia não são uso único de António Vieira. Antes dele outros já haviam se disposto a utilizar esse vasto campo de conceitos, como, por exemplo, Gustav Meyrink (1915), Isaac Bashevis Singer (1982) e Elie Wiesel (1983), todos com obra homônima intitulada *O golem*¹⁵. Vejamos dois pequenos trechos:

O Maharal conhecia muito bem o significado da palavra golem. Entre os judeus existiam lendas a respeito de golems criados em tempos de grande perigo. Segundo se contava, só aos mestres mais santos fora concedido semelhante poder, e somente após dias e dias de súplicas, jejuns nos mistérios da *Cabala*. (SINGER, 2010, p.28)

Ouçam-me então com atenção: Eu, Reuven, filho de Yaakov, declaro sob juramento que “Yossel, o mudo”, ou “Golem de barro”, criado no ano de 1580 pelo grande e famoso Rabi Yehuda Lowe de Praga, conhecido como o Maharal, bendita seja a sua memória, merece ser lembrado por nosso povo, nosso perseguido e assassinado e ainda assim imortal povo. E que seu destino seja evocado com amor e gratidão. (WIESEL, 1986, p.13)

Em ambos encontramos referências do *golem* como uma criação para ajudar o povo judeu, como uma força ‘sobrenatural’ para lidarem com as intempéries diárias e a perseguição sofrida por eles. Existe também a menção clara, pelo menos no primeiro trecho, do uso da Cabala.

A formação do *golem* é mais intrincada do que possamos imaginar, já que ela parte de uma análise cabalística. A Cabala significa, literalmente, “tradição”, a tradição das coisas divinas. Não é desconhecido também que seu estudo é complexo, justamente por conter, em seu cerne, interpretações e conceitos que fogem do nosso pensamento, marcadamente ocidental moderno.

Conforme já apontamos, a experiência promovida por Azriel e Ezra possui um fim trágico. O golem estava tomando forma, porém pairava uma dúvida: ‘como criar, num corpo inerte, a energia vital?’, já que existiam, segundo o narrador: “[...] duas mensagens [...] a telúrica, virada para o golem, e a divina, voltada para o céu” (VIEIRA, 2001, p.49). Nossos protagonistas, então, tentam descobrir o que desencadearia o poder do *Emet* para que ele fizesse o papel de junção entre matéria e verbo, afinal, não haveria, nessa criação, o sopro vital divino, como na relatada em Gênesis.

Assim como em outros aspectos que outrora elencamos, cada um possuía uma visão acerca da proveniência da energia vital: um apontava para o fogo e o outro para a água, o que podemos conceber como uma remissão à elementos presentes em narrativas

¹⁵ Não devemos também deixar de mencionar o que nos é relatado no *Gênesis* (no texto bíblico cristão) ou *Bereshit* (na Torá judaica).

bíblicas, nas quais o fogo e a água possuem aspectos relacionados à ira divina na purificação ou na extinção de maus intentos.

A solução encontrada proveio do sábio rabi Nahmanides, o mesmo que incentivara o intento de criação:

Então Nahmanides veio apreciar o golem, e admirou quer o saber quer a destreza postos na sua construção. Mas como impulsioná-lo? – Sentou-se então o mestre e disse o seu juízo e sentimento: a força que operaria a mistura e a sincronia dos códigos, avivando o poder das fórmulas, só poderia ser um fluxo formidável de energia, o qual, conforme aos textos, reunisse os extremos opostos – branco e negro, calor e frio, água e fogo, céu e terra: ora, na natureza, tal elemento só se encontrava no raio saído da tempestade.

“– O risco do relâmpago, fulgor igual à chama do gládio dos querubins, fogo vindo da água precipitando-se do céu para o solo, eis o que juntará a fórmula divina ao criptograma do golem, operando a mistura desejada e temida.” (VIEIRA, 2001, p.51)

Cabia, agora, desvendar como seria possível, sem que ninguém visse ou desconfiasse de algo, levar o golem até um lugar alto para que, atingido por um raio, pudesse, enfim, possuir vitalidade.

Considerando a forma como o discurso literário de Vieira é construído e sendo possível perceber em seus escritos um olhar sobre aspectos da nossa modernidade, cabe pensar que o narrador trabalha aspectos referentes às ciências, principalmente no que se refere às pesquisas de DNA – ainda mais se pensarmos nas longas pesquisas que se desenvolvem mundialmente acerca do genoma humano. Ora, isso pode ser percebido no texto quando nos deparamos com passagens como a abaixo, que antecede a finalização do golem e o processo nela envolvido:

Tremenda fora a força primeva da palavra que erguera o mundo do caos inicial. Havia que reencontrar esse poder abscondito latente nas palavras e nas letras, extrair antigas formas de sabedoria e os números originais das consoantes do alfabeto hebraico: Eram letras-elementos que tinham forma quando escritas, som quando pronunciadas, e o poder prodigioso de suscitarem aquilo que denominavam quando reunidas em palavras e frases. (VIEIRA, 2001, p.40)

Estamos lendo aspectos referentes às *sefirot*, no qual, como já apontamos, se encontrariam toda força divina da criação. Mais adiante na narrativa, vamos nos deparar com a seguinte complementação:

Alinhavam os símbolos ordenadores do todo e enfim das partes, e das partes, e das parcelas das partes e parcelas das parcelas, e sempre encontravam arte e engenho para o fazerem e, nos textos da Tora, os

signos propínquos. Seria aquele o código de um homem? Assim supunham, mas não podiam conhecer a escrita de Metatron, o celeste escriba. Tal surgia a clivagem entre a decifração precária da palavra e a ordem última do mundo e do homem, que Elohim fizera à sua imagem – e essa afirmação da Escritura, como entendê-la na sua ambiguidade?

“– E como levaremos o código secreto dos órgãos e funções ao âmago do golem, Azriel?”

“– Vamos gravar, segmentos por segmento, em lâminas de argila, as sequências próprias de letras eficazes; e aplicaremos essas tiras, qual pele dotada da informação fundamental, sobre o corpo do golem, virando para ele os grafismos mágicos inscritos. Como à décima *sefirah* se chama a pele, porque envolve e informa as outras todas, também a pele do golem, a camada de barro assim impressa, fará corpo com a carne ainda inerte, impregnando-a com os signos do seu secreto código, que a ordenará.” (VIEIRA, 2001, p.46)

A narrativa expõe a dedicação e a forma exímia de procurar compreender as palavras mágicas e suas funções, por parte dos protagonistas, como numa aprofundada pesquisa científica de nossos tempos que encontram, aí, os aspectos referentes às pesquisas científicas que tentam, de diversas maneiras, decifrar o que está escondido na natureza humana, o que constitui uma grande “transgressão”, conforme já apontamos. Podemos, ainda, guiados pela narrativa e pelos aspectos presentes na criação de Vieira, perceber que a criação do golem também tinha o intuito de perceber a questão da identidade: “Por meio dele reflectiria sobre quem é o homem, quais as suas raízes, o seu fundo, o que somos nós mesmos...” (VIEIRA, 2001, p. 44-45).

Há de perceber nessa narrativa um processo que culmina em um conhecimento, por parte dos personagens, que vai muito além do que é possível a eles conceber. Ou, conforme reflete Carlos Roberto da Silva:

[...] o fantástico, o maravilhoso e o absurdo das histórias narradas, na maioria dos contos, estabelecem uma relação entre poder e saber. Em “O gólem”, a sabedoria do sábio Nahmanides e de Azriel de Gerona, somada à habilidade de Ezra ben Salomó não são totalmente eficazes, ao fracassar (em parte) na criação do gólem (SILVA, 2001, p. 120)

E não é somente em “O golem” e em “O confronto” (que logo veremos) que podemos verificar isso. Os outros contos de *Contos com monstros*, que antes vimos, trabalham aspectos que nos deixam perceber como os personagens, cada um a seu modo, não conseguiram lidar com a sabedoria que a eles se achegou, ou que eles buscavam, sem limites. Não conseguiram, ao final, de uma forma ou outra, lidar com todo o conhecimento dado.

Para que todo o trabalho desenvolvido na construção do golem pudesse, enfim, ser completado, fora necessário uma grande preparação, em que nossos personagens se esmeraram para não levantar suspeitas do transporte do golem para o local que o velho sábio havia comprado para que se depositasse a futura vida.

Nesse local, longe de olhares, foi possível construir a estrutura necessária para que, através de um dispositivo, pudesse haver a captação de um raio, e a energia por ele produzida fosse utilizada para trazer vida ao corpo inerte do golem. Quase ao fim da narrativa, lemos:

Era de novo Outono – tinham trabalhando todo um ano –, tempo de violentas trovoadas, e a tempestade não se faria esperar. E quando enfim, ao sexto dia, as nuvens se adensaram, o ar escureceu e o céu se enturvou, lufadas fustigaram a cidade [...] Viram então, cada um de *per se*, o fulgor de um raio dividir-se e um dos filamentos pálidos, sopro de fogo na espessura da água, abater-se sobre o tecto da construção onde dormia o golem. (VIEIRA, 2001, p.57)

Faltava pouco para que pudessem completar o resultado do árduo trabalho de tanto tempo. Mais uma vez, é possível perceber a comicidade no que segue:

Todos se precipitaram para lá – quando Nahmanides, até então absorto no sucesso da obra e na evolução das contingências, os deteve, lembrando-se que era sábado e todo e qualquer trabalho lhes estava vedado. (VIEIRA, 2001, p.57)

O cômico se estabelece na passagem quando os personagens demonstram respeito pelo dia do descanso, conforme fora ordenado divinamente, frente à vontade de vislumbrar o ato de criação que eles por um ano intentaram e, esperavam, agora que se realizaria. É como se o narrador colocasse em evidência a contradição religiosa vivenciada por eles, cumprindo piamente um aspecto da lei à qual estavam submetidos, porém, negligenciando outros mais importantes; afinal, a realização a que se propuseram desde o início da narrativa está confrontando a noção de criação divina e transgredindo a relação entre criador e criatura.

Assim, nos encaminhamos para o fim do relato:

Assistiram impotentes ao desabar da tempestade. Um cheiro forte e ígneo flutuava no ar. A torre da catedral fez soar as onze horas e meia: a meia-hora que se seguiu teve a danação da eternidade. Quando ouviram dar a meia-noite saíram da cidade em tropel. Sem cruzarem viva alma alcançaram por fim o morro agudo no cimo do qual estava o moinho. Ezra, em excitação e desalinho extremos, abriu o ferrolho da porta com pesada chave, e todos rodearam o golem. Mas recuara, tomados de espanto e inquietação: sobre o leito de pedra tinham o

cadáver de uma criança estranha, de proporções corpóreas singulares, carbonizado em parte, em parte esfacelado. As articulações eram de barro, tudo o mais de carne e sangue. Terrífico despojo, que mostrava a um tempo o poder e a incompletude do saber cabalístico. O raio torcera e estilhaçara o filamento férreo e arrancar o Alef da palavra EMET, garantia de verdade, deixando em seu lugar a palavra MET, a morte, que ditara o destino do golem no momento em que nascia. (VIEIRA, 2001, p.57-58)

Conforme podemos perceber no relato, para a transgressão, o fim é a morte. O golem nem ao mesmo se ergueu de seu leito de criação, tornando o local, verdadeiramente, seu leito funeral. Todos os intentos, desde os mais sombrios até os mais elevados, por parte de Ezra e Azriel, e também por Nahmanides, demonstram-se ligados irremediavelmente ao vazio. O tão desejado conhecimento que poderia ser trazido, através dessa criação, nega-se, como que fugindo de ser posto em contato com a humanidade.

O caráter identitário, podemos dizer, é mais do que conhecimento cartesiano acerca da representação do *outro* ao nosso redor, é uma ação que também visa abarcar a participação e, por assim dizer, a permissão do que está posto além do “*eu*”. Nas palavras de Levinas:

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de *entrada* na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. *Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu.* Ser eu é, para além de toda individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. (LEVINAS, 1980, p.24)

Há, pois, que se pensar o que motivava nossos personagens, para além de suas palavras e intentos desvelados. Se o nosso *eu* é mutável – como Levinas aponta – provavelmente a criação do golem, efetuada pelos protagonistas, se faz composta por muitos “*eus*” diferentes e, dessa forma, com intuitos também díspares. Assim sendo, o golem não era afinal o fim, mas sim, o início de um processo ininterrupto.

4.3. O confronto

Em seu *Totalidade e infinito* (1980), Emmanuel Levinas propõe:

“A verdadeira vida está ausente”. Mas nós estamos no mundo. A metafísica surge e mantém-se neste álbi. Está voltada para “o outro lado”, para o “outro modo”, para o “outro”. Sob a forma mais geral, que revestiu na história do pensamento, ela aparece, de facto, como **um movimento que parte de um mundo que nos é familiar** – sejam quais forem as terras ainda desconhecidas que o marginem ou que ele esconda –, de uma “nossa casa” que habitamos, para um fora-de-si estrangeiro, **para um além**. (LEVINAS, 1980, p.21) [grifo nosso]

Além de percebermos, nesse trecho, aspectos que nos lembram dos apontamentos de Frye feitos anteriormente, fica-nos também perceptível que é um pouco dessa vontade humana de sair do que lhe é familiar ou do seu ‘*grato refúgio*’, nas palavras de Elias, para uma descoberta ou mesmo para a compreensão de aspectos que estão inerentemente ligados ao mundo, que podemos depreender da leitura de “O confronto”, último texto que nos propomos a analisar. É evidente nessa narrativa a problematização acerca do lugar que se tem no mundo e, em muitos momentos, da relação que o indivíduo, em suas múltiplas personalidades, estabelece consigo e, por que não, com o *outro*.

E tudo que já mencionamos acerca da “viagem” rumo a questões identitárias fica plenamente estabelecido logo ao início do conto:

Vinha ainda longe no horizonte do tempo o nascimento de Zoroastro quando o herói Kavi pensou desafiar o deus da Criação, Zurvan, para um confronto em que pudesse interrogá-lo sobre as razões do Mundo. Subiu Kavi ao Elburz, a montanha sagrada, montanha-mãe cuja base descia à profundidade última da Terra e o mais alto pico tocava o céu. Longos e duros dias pôs na subida. (VIEIRA, 2001, p.79)

Logo de começo somos apresentados a nomes e uma geografia que nos encaminham para alguma parte da Pérsia antiga, atualmente Irã. Zoroastro é o famoso profeta difusor do masdeísmo (que também seria conhecido como zoroastrismo), que teria vivido entre 1500 e 1000 a.C. Apesar de ter sido, durante longos séculos, a religião oficial do Império Persa, a crença só teve suas fontes redigidas a partir do século IV d.C., e tem como princípios o monoteísmo e um embate dual entre o Bom Espírito (*Spenta Mainyu*) e o Mal Espírito (*Angra Mainyu*), luta que possui o auxílio de *Ahura Masda*, elevado a categoria de Ser Supremo (PIAZZA, 2005). Há ainda uma outra

tradição que acredita que Zurvan seria o Ser Supremo. Logo de saída, percebemos que é a partir dessa tradição que Vieira nos narra a história.

Encontramos ainda, na narrativa, a presença de um grande pássaro, que está ligado à mítica persa, chamado Simurg, como sendo responsável por dizer a Zurvan dos intentos de Kavi, nosso personagem principal dessa narrativa.

Sobre toda a questão do uso do mito, recorrente na escrita de Vieira, podemos ler o seguinte nas palavras de Mircea Eliade :

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: **o mito conta uma história sagrada**; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, **o mito narra** como, **graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais**, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. **O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente.** Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. **Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras.** Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. (ELIADE, 1994, p.11) [grifo nosso]

O que Eliade aponta acerca do mito e, de certa forma, de sua construção ou da sua utilização, corrobora muito do que abordamos anteriormente, acerca da fabricação do golem por parte de Ezra e Azriel, e também, da forma como Vieira, ancorando-se nas vastas possibilidades que a temática possui, se apodera dela. Ficamos aqui com o embate entre Kavi e Zurvan, o deus do Tempo, para trabalhar aspectos presentes em nosso meio, como que querendo estabelecer a esses aspectos uma espécie de domínio mágico (ELIADE, 1994, p. 83).

“Apesar de saber que é um ser humano e de se aceitar como tal, o homem das sociedades arcaicas sabe que também é algo mais. [...] Seria errôneo supor que essa “abertura” para o Mundo se traduz numa concepção bucólica de existência.” (ELIADE, 1994, p.127). Assim, parece factível concebermos que Kavi, movido por se perceber além do que lhe era posto culturalmente e socialmente, procura, então, descobrir as respostas para os seus inúmeros questionamentos. Para isso, ele estabelece a viagem na qual ele anseia encontrar respostas para suas inúmeras dúvidas:

[...] E, vindo perto do céu, defrontar Zurvan, o deus do céu, deus primeiro e pai dos deuses, que conheceu – diz-se – a aventura das origens: **para debater com ele o como e o para quê das coisas, e da Coisa. E talvez mesmo o seu porquê.** (VIEIRA, 2001, p.80) [grifo nosso]

Intento homérico, podemos dizer. Apesar de esta ser uma possibilidade, e em grande parte, o desejo de alguns em obter respostas, ou mesmo clarear pontos que possam não estar coesos, por outro lado também é possível encontrar uma forma de vislumbrar esses aspectos que diferem em muito do que nosso protagonista se propõe. Sobre isso, podemos ler o que Frankl diz:

[...] é a própria vida que faz perguntas ao homem. O que o homem tem que fazer não é interrogar, mas ser interrogado pela vida e à vida responder: o homem tem que responder à vida, tornando-se ‘responsável’. Entretanto, as respostas que o homem dá só podem ser respostas concretas a ‘perguntas vitais’ concretas. É na responsabilidade da existência que se dá a sua resposta; é na própria existência que o homem ‘efetiva’ o responder-lhe às questões que lhe são próprias [...]. (FRANKL, 1993, p. 96)

O trecho expressa uma visão que coloca o homem apenas como aquele que é provocado pelas circunstâncias da vida e, a partir disso, toma decisões e responsabiliza-se. Em nossa concepção, essas respostas, que seriam produzidas a partir das circunstâncias postas, estariam marcadas pelo ‘grato refúgio’ que já trouxemos à baila no decorrer de nosso texto, e assim, não indicam o ‘responsável’ apontado pelo autor.

Desta forma, o ato proposto por Kavi, principalmente pela disposição de sua locomoção, saindo de seu *habitat* e partindo rumo a um lugar desconhecido, não vislumbrado, aponta nuances importantes para perceber o tratamento que ele dá para com as responsabilidades que lhe são postas.

Ao falarmos de movimento, de acordo com Ianni lemos:

A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia. (IANNI, 2003, p.26) [grifo nosso]

É esse processo que podemos perceber na busca a que nosso protagonista se propõe. No decorrer de sua trajetória, a mediação efetuada por Simurg surte o efeito esperado e, com isso, Zurvan aceita o encontro. Mas há nesse encontro um detalhe:

– Zurvan aceita defrontar-te, pois que subiste mais que qualquer outro humano à mais alta montanha. **Mas usará uma máscara:** como mostraria a um mortal a face terrível, nessas altitudes próximas da verdade absoluta dos seres, senão do Ser? (VIEIRA, 2001, p. 81) [grifo nosso]

Antes de continuarmos a refletir sobre essa proposta e da resposta dada por nosso peregrino, cabe lembrar dois momentos distintos de encontros com o divino, tradicionalmente retomados pela crença judaico-cristã. Em um deles, narrado em 1ª Reis, capítulo 19, vamos acompanhar o profeta Elias que, após uma ameaça de morte por parte da rainha Jezabel (afinal, ele tinha, por ordem divina, matado todos os profetas de Baal a quem ela seguia), se intimida e foge, buscando para si a morte. Um anjo então lhe aparece, trazendo suprimentos e indicando uma viagem (novamente, aqui, podemos ver como o ato de viagem faz parte do encontro consigo ou com o próximo) para um monte chamado Horebe. Estando no local, Elias tem um encontro com Deus. Porém, o que nos chama mais atenção no relato, se encontra no versículo 13: “Quando Elias ouviu, puxou a capa para cobrir o rosto, saiu e ficou à entrada da caverna”. Antes desse ato, houve uma forte ventania, um grande terremoto, e um grande fogo, mas Deus somente se revelou após as manifestações e através de um murmúrio de uma brisa suave. Elias cobre-se para ir ao encontro do divino, como quem se esconde – lembremos rapidamente de Adão e Eva no Jardim do Éden aos se verem portadores do conhecimento. Após comer do fruto proibido, eles se esconderam da voz do divino que os procurava – de sua própria identidade, já que ao fugir ele, de certa forma, negou que agia por ordem suprema. Porém, não é somente Elias que precisa se cobrir para ter um encontro com Deus.

Há também um relato em Êxodo, capítulo 33, sobre o pedido feito por Moisés a Deus: vislumbrar toda glória divina. A relação entre eles, segundo os relatos, era face a face, porém o pedido solicitava mais do que isso: era o desejo por descobrir a real natureza divina. Deus concede o desejo de Moisés, porém, tal como Elias, e como veremos adiante com relação à Zurvan e Kavi, ele não veria plenamente o divino. Seu encontro se daria numa rocha, perto de uma fenda onde Deus o cobriria com sua mão

até que toda sua glória passasse e, conforme o versículo 23: “Então tirarei a minha mão e você verá as minhas costas; mas a minha face ninguém poderá ver”.

Em todos os casos, o encontro com as divindades se dá através de subterfúgios por parte das mesmas, já que eles não se mostram de forma, digamos, plena. A resposta de Kavi ao fato de Zurvan só aceitar o encontro portando uma máscara é a seguinte: “– Ambos usaremos então máscaras. Porque expor-me perante o deus mascarado trair-me-ia decerto, já que o rosto fala a verdade oculta da alma, e o confronto deve ser leal, e ter juiz e árbitro” (VIEIRA, 2001, p.81). Dessa forma, pelo menos na concepção primária por parte do desafiante, ambos estariam em pé de igualdade, o que de fato nunca ocorreria, visto que um era criação e outro criador.

Levinas, de maneira muito contundente, explicita um aspecto interessante na relação que o nosso “eu” faz de frente ao “eu-outro”, estabelecendo uma necessidade de contato ou de presença do rosto.

O que, positivamente, se produz como posse de um mundo que eu posso ofertar a Outrem, ou seja, como uma presença em face de um rosto. Porque a presença em face de um rosto, a minha orientação para Outrem só pode perder a avidez do olhar transmutando-se em generosidade, incapaz de abordar o outro de mãos vazias. Esta relação por cima das coisas doravante possivelmente comuns, isto é, susceptíveis de serem ditas – é a relação do discurso. O modo como o Outro se apresenta, *ultrapassando a ideia do Outro em mim*, chamamo-lo, de facto, rosto. Esta *maneira* não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a ideia adequada. (LEVINAS, 1980, p. 37-38)

Vemos, portanto, que o desejo expresso por nosso protagonista faz sentido, afinal, não haveria cabimento de se apresentar frente a alguém que não estaria se mostrando verdadeiramente, conforme podemos perceber nas palavras de Levinas. Mesmo sendo deus, o uso da máscara por Zurvan não apenas aponta, indiretamente, para o papel de menor grau de Kavi no embate como, também, reafirma uma condição de desnível entre criador e criatura.

Ainda abordando a importância do “face a face”, Levinas nos dirá:

Exprime-se. O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma *expressão*: o ente atravessa todos os invólucros e generalidade do ser, para expor na sua “forma” a totalidade do seu “conteúdo”, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo (o que não

se consegue por uma qualquer modificação do conhecimento que tematiza, mas precisamente pela viragem da “tematização” em discurso). [...] Mas isso significa também ser ensinado. A relação com Outrem ou o Discurso é uma relação não-alérgica, uma relação ética, mas o discurso acolhido é um ensinamento. O ensinamento não se reduz, porém, à maiêutica. Vem do exterior e traz-me mais do que eu contenho. Na sua transitividade não-violenta, produz-se a própria epifania do rosto. A análise aristotélica do intelecto, que descobre o intelecto agente, que vem pela porta, que é absolutamente exterior e que no entanto constitui, sem de modo nenhum a comprometer, a atividade soberana da razão, substitui já a maiêutica por uma acção transitiva do mestre, dado que a razão, sem abdicar, se acha na situação de *receber*. (LEVINAS, 1980, p. 38)

Há de percebermos que, para Levinas, a relação com o *outro* é que, de forma verdadeira, significa a experiência de infinito, sendo, assim, uma relação social que consiste de uma aproximação a um ser absolutamente exterior. Levinas também aponta que esse ser só pode ser assegurado e constituído através da ideia do infinito, pois é a partir dele que é possível a ultrapassagem para a compreensão de uma relação ética com o *outro*.

De tal feita, para o crítico, o absolutamente *outro* resiste, então, aos melindres provocados pelo *mesmo* com a força da imprevisibilidade proveniente da sua liberdade. Há o perigo de sucumbir, na medição de forças, porém, ele (o *outro*) tem o poder de opor-se a isso tudo. A relação não se dá, contudo, de forma antagônica já que, sendo o *outro* exterior a mim, e situado num infinito que eu não domino, resta apenas que nos acolhamos mutuamente.

A ideia de infinito, então, seria a relação que o “eu penso” mantém com o infinito, sem poder contê-lo. Diferentemente do que ocorre quando vemos as relações das coisas, onde a realidade formal e objetiva estão contidas. Não temos, segundo Levinas, como justificarmos a ideia de infinito por nossos próprios termos, no entanto, é ela que nos mostra a nossa finitude: “[...] importa sublinhar que a transcendência do Infinito em relação ao eu que dele está separado e que o pensa, mede, se assim se pode dizer, a sua própria finitude” (LEVINAS, 1980, p.36). Dessa forma, é o transcender-se que caracteriza o infinito: ele é exterior. Pensar naquilo que não possui traços de objeto, é, de forma irrefutável, pensar o infinito, o estrangeiro, o transcendente.

Ainda sobre a ideia de infinito, Levinas especifica: “A noção cartesiana da ideia do Infinito designa uma relação com um ser que conversa a sua exterioridade total em relação àquele que o pensa. Designa o contacto do intangível, contacto que não compromete a interioridade daquilo que é tocado” (LEVINAS, 1980, p.37). Assim, o

ser exterior não perderia a sua absoluta exterioridade na epifania, na realidade: com sua manifestação ocorreria, então, uma absorção.

O autor ainda coloca que, apesar da negatividade exercida pelo *eu*, por meio do *mesmo*, ela deve ser contida pelo desejável para que seja possível a manifestação de bondade como desejo desinteressado. Do outro lado, o contrário disso – ou seja, a dominação e o poder do *mesmo*, a negatividade – se manifesta como uma forma de posse do mundo que, dessa forma, pode ser ofertado para outrem, na forma de um rosto, sendo então impossível que nos acheguemos ao *outro* de mãos vazias.

A manifestação principal do rosto é a expressão e esta é o conteúdo primordial da própria expressão. Para Levinas, a ideia do infinito se resumiria no recebimento do *outro* para além da possibilidade do *eu*.

Essas proposições de Levinas se fazem pertinentes ao percebemos que, de forma pontual, o crítico aponta elementos que nos são possíveis de perceber no texto de Vieira, tais como a relação de Kavi com Zurvan (*eu* com o infinito) ou mesmo o rosto do *outro*, que na narrativa se estabelece através do uso das máscaras por parte dos personagens.

Ainda sobre a questão da máscara, lemos:

Com um movimento destro e delicado do bico despedaçador estendeu a Kavi a sua máscara. Ele pegou-lhe e estudou-a: sentiu-a nas mãos, fria e fina e bem talhada, olhou como era bela no seu perfil de jade, só com traços humanos; e experimentou sobre o rosto a face côncava, soube como se lhe ajustava com rigor. Então, com a ponta de um diamante inscreveu nela uma fórmula mágica, espécie de invocação que ali mesmo compôs; e leu em silêncio o que gravara: “Surpresa perante o mundo, estranheza ante a morte” e, numa linha abaixo “Porquê uma primeira estrela e não antes a Noite em permanência?” (VIEIRA, 2001, p.82-83)

Ao tomar a máscara, que a partir daquele momento faria parte do seu *eu*, Kavi traz para ela aspectos de sua própria identidade, ou melhor, a preenche com suas reminiscências e dúvidas, como se estivesse concedendo a *outro*, posto que a máscara não era, até então, sua. Novamente, isto nos remete à relação com o outro, proposta por Levinas.

A narrativa segue com o encontro, enfim, entre nosso protagonista e Zurvan, que também era portador de uma máscara com traços humanos, feita pelo grande Simurg, que atuaria, apesar de não intervir diretamente, como mediador.

As perguntas que Kavi propõe são respondidas e o texto nos conta o sentimento, ou melhor, percepção que ele teve acerca disso tudo:

Assim falava Kavi, e interrogou sempre o deus enquanto o dia rodou, com o sol, no alto penhasco que roçava o céu e era eixo das coisas e do cosmos. No frio desse alto cume, apesar do vento glacial e da vertigem que algumas vezes o assediaram, e da estranheza daquele cenário desamparado e extremo, permanecia atento à palavra do deus. **Mas entendeu que nenhum segredo obteria de Zurvan, que ele nada lhe diria que não estivesse escrito já no Livro, ou que não fosse implícito ao mundo de aparências. Soube que não sairia mais sábio do confronto.** (VIEIRA, 2001, p. 86-87) [grifo nosso]

Ao que nos parece, além da proposta, ou desejo, do encontro com a divindade, Kavi desejava algo que estava além da possibilidade de sua identidade. Dúvidas e questionamentos podem ser passíveis às pessoas no decorrer da vida, porém, nem todas essas proposições e reminiscências são respondidas ou satisfeitas de forma plena.

É acerca disso que Elias toma como exemplo Descartes e ao dito que ficou relacionado a seu nome: “Penso, logo existo”. O conhecimento, como poderemos ver, parte da existência da dúvida, e mais que isso, está ligado, de uma forma ou outra, a concepções que nos são postas, “[...] como se constituíssem um Evangelho” (ELIAS, 1994, p. 82). Seguindo os passos de Descartes, o crítico nos diz que este partiu em busca daquilo que fosse absolutamente seguro, descartando, no caminho, quaisquer concepções ou paradigmas que pudessem conter a mínima dúvida.

E, ao se sentir assim compelido a rejeitar, uma a uma, todas as idéias de si mesmo e do mundo, tachadas de duvidosas e indignas de confiança, ele finalmente sucumbiu, como outras pessoas sob a incessante pressão de dúvida, ao mais tenebroso desespero. Nada havia de certo no mundo, pareceu-lhe, nada que fosse indubitável. “Por conseguinte”, escreveu, “devo levar em conta a possibilidade de que o céu e a terra, e todas as formas no espaço, não passem de ilusões e fantasias manejadas por um espírito maligno para prender minha credulidade numa armadilha. Conceberei que eu mesmo não tenho olhos nem mãos, nem carne e ossos, nem sentidos, mas creio falsamente possuí-los todos.” Só depois de passar algum tempo vagando pelas trevas da incerteza e submetendo todas as suas experiências à prova de fogo de sua dúvida radical foi que Descartes vislumbrou um pálido raio de luz no fim do túnel. Por mais que a dúvida pudesse havê-lo corroído e ameaçado destruir todas as certezas, havia, segundo descobriu, um fato de que era impossível duvidar: “Poderia eu”, perguntou-se, “acabar me convencendo de que eu mesmo não existo? Não, eu existo. Pois posso convencer-me de que sou capaz de pensar em alguma coisa e duvidar dela.” (ELIAS, 1994, p. 82-83)

Tudo, para o filósofo, era tido como duvidoso e ilusório. Porém, não se podia ter dúvidas em relação ao que se duvidava. Nesses apontamentos existe uma concepção de humano que implica perceber que as dúvidas não são apenas jogos mentais por parte dele mas são, ao final, segundo Elias: “[...] características da passagem de uma concepção dos seres humanos e do mundo solidamente alicerçada na religião para concepções secularizadas” (ELIAS, 1994, p.83).

Elias, ainda, aponta o seguinte:

Indicam, de maneira paradigmática, os problemas peculiares com que as pessoas se viram confrontadas, ao pensarem em si e na certeza de sua auto-imagem, quando o panorama religioso do eu e do mundo se tornou um alvo aberto à dúvida e perdeu a condição de evidência. Esse panorama básico que distribuía certezas, essa idéia que as pessoas tinham de si como parte de um universo de criação divina, nem por isso desapareceu, mas perdeu sua posição central e dominante no pensamento. Enquanto ela preservou essa posição, aquilo que era perceptível pelos sentidos ou podia ser confirmado pelo pensamento ou pela observação desempenhava, no máximo, um papel secundário nas questões, pensamentos e percepções das pessoas. As questões que mais lhes importavam diziam respeito a algo que, em princípio, não podia ser descoberto pela observação, com a ajuda os órgãos sensoriais, nem pelo pensamento, apoiado no que as pessoas apuravam através da utilização metódica dos olhos e ouvidos. **Referiam-se, por exemplo, ao destino da alma ou à finalidade dos homens e dos animais no contexto da criação divina.** (ELIAS, 1994, p.83) [grifo nosso]

Essa parece ser a relação com o que lhe era posto que move Kavi para alcançar os seus intentos. Suas perguntas refletem¹⁶, de forma irrefutável, o anseio por uma possível compreensão plena acerca daquilo que lhe incomodava intimamente, e ainda possuem claramente os aspectos que Elias menciona:

Para indagações dessa natureza, somente se podiam encontrar respostas com ajuda deste ou daquele tipo de autoridades reconhecidas, escrituras sagradas ou homens bem-conceituados – em síntese, através da revelação direta ou indireta. As observações individuais eram de muito pouca serventia e a reflexão individual só contribuía na medida em que se apresentasse como uma interpretação de uma das fontes de revelação. E as pessoas, por conseguinte, sentiam-se parte de um reino espiritual invisível. Podiam sentir-se inseridas numa hierarquia de seres cujo patamar mais inferior era composto pelas plantas e animais, e o mais elevado, pelos anjos, tendo por ápice o próprio Deus. Ou talvez se vivenciassem como uma

¹⁶ Lembremos de algumas perguntas feitas por Kavi a Zurvan: “– Ó deus, porquê a Terra e não as trevas?”, “–De onde provéns tu próprio? Não se sai assim do Nada para um Mundo...”, “–Grande é o teu engenho, miríficos os seres criados. Mas porquê o movimento e não a imobilidade? Qual a razão da vida?” (VIEIRA, 2001, p. 84-85)

espécie de microcosmo cujo destino estava estreitamente ligado ao do macrocosmo da criação. Qualquer que fosse sua forma particular, um traço básico desse panorama do homem e do mundo era que aquilo que podia ser percebido pelos sentidos adquiria significação a partir de algo que não podia ser descoberto e confirmado pela reflexão individual nem pelas observações individuais. (ELIAS, 1994, p.83-84) [grifo nosso]

As respostas obtidas por Kavi ao longo de todo o dia em que ficou indagando a deidade são condensadoras de mais perguntas e questionamentos do que ele poderia imaginar:

“– Diz-me como foi o princípio do Tempo, e se quiseste que assim fora ou se foste forçado por força precedentes, ainda mais obscura?”

“– **Como falar-te com palavras, remédio vão dos homens, dos tempos de antes do Tempo e do impulso para criar o cosmos? São números, não palavras – números e símbolos destinados a permanecerem-te vedados –, que formam o filtro e o fogo do Princípio.**”

“– Mas **esse filtro, esse fogo**, regem a máquina do mundo pelos tempos a vir? [...]” (VIEIRA, 2001, p. 84-85) [grifo nosso]

Zurvan, como manifestação máxima de todo conhecimento e superioridade, em nenhum momento concede ao interrogador respostas diretas ou que vislumbrem um desvanecer das inúmeras dúvidas; pelo contrário, todas as palavras por ele ditas são recheadas de mais enigmas. Há, contudo, em uma de suas falas um apontamento importante:

“– Tu, Kavi, **não te conformas com a condição humana que te coube**, mas vês o Mundo enquanto homem; e no mundo imperfeito que há em ti as palavras confundem-te. Eu sou o centro das metamorfoses e visibilidades infinitas. Detenho a fórmula unificadora, secreta para humanos: **capto o Mundo como se fora homem, pedra, pássaro, falcão ou divindade.**” (VIEIRA, 2001, p. 86) [grifo nosso]

Os questionamentos que envolviam Kavi são resumidos, nas palavras de Zurvan, como uma não conformidade com seu estado natural, sua posição. E, ao mesmo tempo, ele aponta para um caminho “indisponível” para os homens, o que nos remete à relação que deve ser estabelecida entre o “*eu*” e o “*eu-outro*”, ou melhor, entre o indivíduo e os outros indivíduos que o cercam. Levinas propõe: “Por conseguinte, a metafísica tem lugar onde se joga a relação social – nas relações com os homens. Não pode haver nenhum ‘conhecimento’ de Deus, separado da relação com os homens.” (LEVINAS, 1980, p.65). Assim, podemos perceber que as perguntas propostas por Kavi talvez obtivessem respostas se ele se tivesse disposto a perceber o *outro*. O protagonista estava

tão absorto em si e em suas interrogações que tudo ao seu redor era posto em segundo plano. Isso fica claro quando lemos o que o narrador relata acerca do momento em que Zurvan chega para o confronto:

Eis que viu no côncavo incisado da máscara um reflexo de sol; e quando os olhos se lhe retiraram da fórmula e fitaram em frente, **e o seu espírito saiu da meditação em si e se virou para o mundo**, o deus estava diante dele. (VIEIRA, 2001, p.83) [grifo nosso]

Os traços narcísicos presentes em nosso protagonista nos lembram das palavras de Elias:

Mas todas essas questões – todo o amontoado de problemas que surgem nesse contexto – só fazem provar mais uma vez de que modo, à luz do crescente conhecimento factual de várias ciências humanas e dos problemas nelas discutidos, se tornou urgente investigar o problema – fundamental – **da relação entre sociedade e indivíduo** e esmiuçar as noções aceitas associadas a essas palavras. (ELIAS, 1994, p. 125) [grifo nosso]

Cabe ainda pensar, rapidamente, sobre como a questão relacionada ao sagrado suscita aspectos da concepção de indivíduo, ainda mais quando tomando Kavi como exemplo. Eliade aponta: “É através da experiência com o sagrado, portanto, que despontam as ideias de *realidade*, *verdade* e *significação* [...]” (ELIADE, 1994, p.124). Sendo assim, a experiência com o divino deveria proporcionar a nosso questionador novas perspectivas, fazendo-o perceber-se além de si. Por esses apontamentos de Eliade, o mito do sagrado teria uma função educadora, decodificadora, relacionada aos problemas contidos na identidade, seja ela individual ou coletiva.

Porém, o posicionamento tido por Zurvan pode nos encaminhar para outra perspectiva, mesmo que antes ele tenha nos clareado sobre a importância da percepção do *outro*. O narrador nos diz:

O sol punha-se agora, dando um brilho mineral ao dorso do falcão. No declínio da luz, a mão do deus fez um sinal elíptico. **Sendo embora senhor do Tempo e da eternidade sentia cansaço, ou talvez tédio, da conversa com Kavi; e retirou-se para o seu reino.** (VIEIRA, 2001, p.87) [grifo nosso]

Ora, numa interpretação livre, verificamos que o posicionamento de Zurvan parece refletir o posicionamento que as deidades, frente à humanidade, se retiram, ou permanecem em silêncio agonizante, sem realmente ajudar de forma objetiva. Porém, se olharmos além, tendo como base o que já citamos com relação a se perceber no *outro*, o

ser supremo age como um incentivador para que, então, Kavi pudesse partir do alto da montanha e se encontrar com o próximo.

O deus parte. Porém, deixa para trás a máscara que o ‘tornava’ imagem humana.

Kavi avançou para ela com cuidado, pegou-lhe e estudou-a à última luz daquele dia: a face convexa, virada para o mundo, era em tudo idêntica à que ele mesmo usara; mas na contra-face, dirigida ao mundo interior – e que contactara com o rosto volátil do deus na momentânea materialidade do seu parecer – nesse lado côncavo e secreto das máscaras onde se traçam fórmulas mágicas, estava inscrito um grafismo de números e símbolos, desconhecidos dos homens mas em que o herói entreviu a equação suprema que era o filtro e a semente do fogo, e que unificava o Ente. (VIEIRA, 2001, p.88)

Podemos encontrar aqui a pergunta anteriormente proposta por Kavi e uma conexão com a máscara descrita no conto “O objecto”, pois ambas possuem escritas ou traços internos, nos quais poderiam convergir todos os mistérios nos quais as máscaras possuíam participavam ou estavam envolvidas. Kavi vislumbra a máscara, apesar de seus inúmeros enigmas, como a resposta para todos os seus questionamentos. Tendo essa expectativa, refaz o caminho como guia, no sentido inverso ao que fizera no começo do texto:

Dispôs-se da descer a montanha em plena noite. Tomado de um desejo astral de decifrar o filtro, trouxe consigo a máscara esquecida que continha a chave dos saberes, tesouro imemorial, e o mais escondido, que a distração do deus lhe concedera. Longa foi a descida, semeada de perigos. No sexto e último dia, quando estava vizinho já dos homens, o esplendor da floresta e dos animais dos bosques captou de novo toda a atenção de Kavi. Foi quando, num movimento desastrado, ele deixou que a máscara de jade tocasse contra um afloramento de granito e se estilhaçasse em mil fragmentos. Ora, Kavi – que conhecia de cor a posição das estrelas e constelações no firmamento – não gravara na memória, nesse céu do seu mundo interior, a fórmula mágica traçada por Zurvan, que dava ímpeto e unidade à Coisa em seu redor e inscrevia no Céu os seus segredos. Assim, depois da escalada e do confronto, retomou o contacto com a Terra **reduzido à sua condição de homem**. (VIEIRA, 2001, p. 88) [grifo nosso]

A passagem acima é recheada de intertextualidades: podemos encontrar ligações com a escrita de Fernando Pessoa e sua imagem de estilhaçamento do “*eu*” em outros “*eus*”, bem como com o relato de Gênesis 1, de que anteriormente já falamos, acerca da criação do homem, já que a máscara se parte no sexto dia de sua descida, dia que na tradição judaico-cristã está relacionado com a formação do homem.

Assim, antes de finalizarmos, é interessante fazer uma referência acerca da incapacidade de se lidar com o conhecimento buscado. Kavi obteve, desde o início, a

oportunidade de desvelar inúmeros conhecimentos, optando, no entanto, por manter isso consigo: afinal, em nenhum momento do texto o narrador deixa, nem mesmo implícito, que sua busca também se encaminhava para um aprofundamento do *outro*. Considerando o que Levinas diz: “A criatura é uma existência que depende, sem dúvida, de um Outro, mas não como uma parte que dele se separa” (LEVINAS, 1980, p. 91), Kavi nos é retratado como alheio a todo esse contato e necessidade de dependência, separado do “*eu-outro*”.

De tal feita, a sua busca talvez não fosse motivada realmente pelos seus íntimos e individuais intentos, mas por poder ao fim compreender a importância do *outro* em seu caminho, perfazendo assim o que Elias aponta: “Há uma clara ligação entre os abismos que se abrem entre indivíduo e sociedade, ora aqui, ora ali, em nossas estruturas de pensamento, e as contradições entre exigências sociais e necessidades individuais que são um traço permanente de nossa vida” (ELIAS, 1994, p. 17).

Concebemos também a percepção que ela poderia significar uma percepção do *outro*, pois é o próprio narrador que nos afirma isso na citação de “O confronto” acima referenciada em negrito. Assim sendo, talvez todas as respostas propostas, por Kavi, estavam já respondidas, afinal: “[...] é apenas **na sociedade** que [...] se transforma num ser mais complexo. Somente na relação com outros seres humanos é que [...] se transforma na pessoa psicologicamente desenvolvida que tem o **caráter de um indivíduo** [...]”. (ELIAS, 1994, p.27) [grifo nosso]

5. Considerações finais

É extremamente válido perceber que a problematização da identidade é algo atemporal. Desde Pessoa, no início do século XX, até Vieira, nos dias atuais, é claramente perceptível a preocupação em responder aos questionamentos pessoais referentes à busca identitária. Não é possível responder uma problematização sem agregar outras observações já feitas e que possuem tantas nuances. Assim, é impossível oferecer uma resposta à busca da identidade sem levar em consideração o que, ao longo do tempo, tem sido feito e falado sobre ela. Essa busca não é nova, mas agrega diariamente mais e mais resultados positivos, estimulando constantemente a nossa visão sobre o que é identidade, e as suas manifestações tanto no indivíduo quanto na sociedade em geral.

A identidade está diretamente ligada à forma como nós, seres humanos, olhamos para as questões que estão intrinsecamente amarradas a essa problematização, tais como indivíduo e sociedade. Somente quando ampliamos a visão que possuímos e nos abrimos a novos pensamentos, certos conceitos e conclusões prévias podem ser modificados e desmitificados.

A sociedade não existe sem o indivíduo da mesma forma que o indivíduo é inexistente sem a sociedade. O nosso '*eu*' é nulo quando não valorizamos o nosso '*eu-outro*'; o nosso '*eu-outro*' só é perceptível quando desviamos o olhar fixo que colocamos sobre nós mesmos e abrimos a nossa mente, seja para nos deixar levar pelas loucuras de uma fantasia ou para a racionalização nada fantasiosa do que realmente somos.

É possível encontrarmos na literatura um meio de discussão sobre tais questões e como elas se apresentam, sejam pelo meio da teoria ou por meio da produção autoral, não somente nos nossos dias, como em outros tempos.

Ora, os narradores que encontramos nos contos da obra de Vieira carregam consigo esse aspecto tão marcadamente importante para a presença narrativa. Mais do que narrar acontecimentos, talvez ouvidos ou lidos por eles, os narradores estão presentes do início ao fim dos contos como excelentes cicerones, guiando, muitas vezes pelas mãos, os leitores para caminhos que eles apresentam e conhecem muito bem, deixando traços indelévels de seus relatos e histórias em nossa mente. Não é de se

admirar que os narradores de Vieira carreguem, além desses traços, outros que nos remetem ao que já abordamos sobre Todorov, quando este aponta sobre os narradores possuírem fidedignidade e extremo conhecimento, seja científico ou de vida.

Já que nos lembramos de Todorov, outra marca constante dos narradores de Vieira é a presença de monstros ou monstruosidades em suas histórias. Na obra *Monstros e monstruosidades na literatura* (2007), organizada pelo professor Julio Jeha, logo na apresentação encontramos:

Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. (JEHA, 2007, p.7)

As criaturas ou aspectos monstruosos presentes nos contos podem não trazer um perigo iminente para nossas vidas, mas em muito nos ajudam a perceber a nossa própria essência ou mesmo aspectos que no nosso cotidiano nos passam despercebidos de atenção e cuidado.

Os monstros e monstruosidades são um sinal não de maldade, mas, talvez, da precariedade com que, como humanidade, lidamos com os assuntos que fogem de nossa racionalidade ou mesmo do que consideramos como normalidade. Jeha aponta também aspectos em seu ensaio “Monstros como metáfora do mal” sobre essa questão de enxergamos nos monstros uma associação direta com a maldade, já que vemos o mal como um oponente da nossa boa moral.

Os dois grandes elementos presentes na escrita de António Vieira em *Contos com monstros* são esses que acabamos de apontar. Claro, existem outros pontos em comum, que de forma mais ou menos marcada estão presentes na escrita, porém, ao que nos propomos perceber neste trabalho essas características parecem expressar bem a nossa ideia de fatores de condução na obra.

Vieira também questiona o saber construído (SILVA, 2001, p. 117). Apesar de suas inúmeras intertextualidades, inferências, voz narrativa e demais artifícios da escrita, fica claro que existe entre os contos outra ligação, fora a que já anteriormente apontamos, e ela se estabelece ao percebermos a pouca presença da luz no ambiente das narrativas. Isto também é percebido por Silva que aponta: “[...] essas ocorrências de luz limitada e parcial que (des)iluminam as coisas ou situações nos parecem propósito de um autor nos advertindo que tudo não passa de centelhas do conhecimento” (SILVA,

2001, p.117), que parece sempre inalcançável a todos os personagens propostos por Vieira, talvez pelo trilhar de um caminho equivocado.

E é através de suas ficções que o autor parece, criando novos mundos ficcionais, confrontar o mundo real, desestabilizando nesse todo e qualquer sentido que o saber já estabelecido possa ter (SILVA, 2001, p.117), afinal, ao desconstruir ou propor uma nova significação para algo já existente e corrente, ele se apresenta a nós como se fizesse parte da miríade de personagens evocados de tantas formas e jeitos, que guardam em si um descontentamento, seja consigo *mesmo* ou com o *outro*.

Por isso, a viagem ocupa lugar essencial nos contos. É somente a partir dela que, nas palavras de Ianni: “E como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual” (IANNI, 2003, p. 13).

Com isso, é possível concluir que a construção proposta por Vieira, através de seus narradores, preocupa-se em criar no leitor uma transformação que pode ser ativada a partir das narrativas (VIEIRA, 2001, p. 157), pois é a partir delas que encontramos tantos paradoxos que se metamorfoseiam em diversas nuances possíveis, ao ponto de que os conceitos e paradigmas postos diante da noção que se tem de “realidade”, ou cultura humana, são postos em xeque, sofrendo mutações, modificações, sendo (re) feitos ou muitas vezes (re) transformados.

Contos com monstros é um convite ao questionamento não apenas dos aspectos que durante este trabalho nos propomos a observar, mas de tantos outros matizes presentes em concepções diversas e que, postas ladeadas, se mesclam e se transformam numa simbiose contínua e, por que não dizer, bela. Os monstros (ou monstruosidades) – e suas dúvidas, medos, angústias – são nossos cicerones nesse trajeto literário proposto por Vieira, e é próprio de cada “eu” o ponto no qual se torna possível se identificar com eles, ou mesmo se perceber sendo eles, porém, é confortador lembrar que o “eu-outro” caminha ao lado.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARMITT, Lucie. *Theorising the fantastic: interrogating texts*. London: Hodder Arnold, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras Escolhidas v.1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada: nova versão internacional*. Tradução pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BORGES, Jorge Luis. El Arte Narrativo y la Magia. In:_____. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. 2ª ed. Cotia, SP:Ateliê, 2001.

COSTA, Ricardo da. et al. El Llibre del Gentil e dels tres savis (c. 1274-1276) de Ramon Llull i la Vikuah (c. 1264) de Nahmànides. Noves dades sobre la Disputa de Barcelona de 1263 i les reflexions lul.lianes. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes et al. *A integração da diversidade racial e cultural do Novo Mundo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Lisboa: Difel, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1933.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, v.XXI, 1976.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GIL, José. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'água, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KELLENBENZ, Hermann. A importância económica e a posição social dos Judeus sefardins na Espanha dos fins da Idade Média. In: *Do Tempo e da História 4*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos Históricos, p. 36-51, 1971.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

_____. *O labirinto da saudade*. 4ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MATIÈRE, Catherine. Golem. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília: Editora UNB/José Olímpio, 2000. p. 407-420.

MEYRINK, Gustav. *O Golem*. São Paulo: Hemus, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004. p.14.

NAZARIO, Luiz et al. *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFGM, 2004.

PIAZZA, Waldomiro O. *Religiões da humanidade*. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

PESSOA, Fernando. [Consciência da pluralidade]. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. p. 81.

ORLANDO, Francesco. Estatutos do sobrenatural na narrativa. In: MORETTI, Franco. (Org.) *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 245-281.

SÁ-CARNEIRO, Mário. A estranha morte do professor Antena. In:_____. *Céu em fogo*. Lisboa: Edições Ática, 1915. p. 225-254.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da Literatura fantástica (teoria e contos)*. São Paulo: USP. 141pp. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – UPS, 2003.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *A Cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *O Nome de Deus, a Teoria da Linguagem, e outros estudos de Cabala e Mística: Judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SILVA, Carlos Roberto da. (Con)fabulações: António Vieira e a ironia romântica. In: *Ironia, humor, metalinguagem e revisão da história. Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Nº 9. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 111-123, 2001.

SIMÕES, Maria João. Diafaneidades e Fronteiras: o fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho. In: GONÇALVES, Henriqueta Maria et al. *Olhares sobre o fantástico na literatura: Nº 1*. Lisboa: Pena Perfeita, p. 17-32, 2006.

SINGER, Isaac Bashevis. *O Golem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCOLNICOV, Samuel. *Essência e existência: oito palestras sobre filosofia grega e filosofia medieval judaica*. São Paulo: Associação Universitária de Cultura Judaica, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Le voyage et son récit. In: _____. *Les morales de l'histoire*. Paris: Grasset, 1991. p. 95-108.

VIEIRA, António. *Contos com monstros*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Metamorfose e jogo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: &etc, 1997.

_____. *Sete contos de fúria*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Tunturi*. Lisboa:&etc, 1998.

VYGOTSKY, Lev S. et al. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem* (coletânea de textos). São Paulo: Ícone, 1988.

WALEY, Arthur. *Trois courants de la pensée chinoise antique*. Paris: Payot, 1949.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WIESEL, Elie. *O Golem: A história de uma lenda*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1986.